

NDL

NEUE DEUTSCHE LITERATUR

MONATSSCHRIFT FÜR SCHÖNE LITERATUR UND KRITIK

HERAUSGEGEBEN VOM DEUTSCHEN SCHRIFTSTELLERVERBAND

Chefredakteur: Wolfgang Joho

Redaktionskollegium: Helmut Hauptmann, Rosemarie Heise
Henryk Keisch, Achim Roscher, Elli Schmidt, Paul Wiens

INHALT

Gedicht / <i>Paul Wiens</i>	3
Abenteuer im Freundesland / <i>Jan Koplowitz</i>	5
Fabeln / <i>Peter Hacks</i>	46
Strelch / <i>Franz Fühmann</i>	56
✓Jarindas Weg zum Ruhm / <i>Wolfgang Jobo</i>	79
✓Der Knittelvers in Goethes „Faust“ / <i>Karl-Heinz Tuschel</i>	86
Gedicht / <i>Karl Stitzer</i>	110
Wie wir unser Bestehen feierten / <i>Lothar Kusche</i>	114
Gedichte / <i>Jupp Müller</i>	120

NEUE BÜCHER

Wolfgang Jobo: Licht und Schatten bei Stefan Heym (Stefan Heym, „Schatten und Licht“), S. 122; *Hans-Jürgen Geisthardt*: Der Witz liegt in der Sache (Lothar Kusche, „Das bombastische Windei und andere Feuilletons“; „Wie streng sind denn im Sowjetland die Bräuche? 110 feuilletonistische Auskünfte“; „Überall ist Zwergenland, Ein Streifzug durch den Kitsch“; „Nanu, wer schießt denn da? Geschichten und Feuilletons“), S. 127; *Wolfgang Lehmann*: Zwischen alter und neuer Welt (Diego Viga, „Der Freiheitsritter“; „Schicksal unterm Mangobaum“; „Die sieben Leben des Wenceslao Perilla“; „Der geopfert Bauer“; „Die Indianer“; „Waffen und Kakao“), S. 130; *Kurt Batt*: Routine kontra Substanz (W. K. Schweickert: „Groteske Geschichten“; „Tatort Lehrerzimmer“), S. 137.

UMSCHAU

Dramatik aus dem Äther / Heinz Auerbach, S. 141; Gerhard Ebert, S. 144; *Walter Grupe*: Preußen ade – Georg Herweghs Ausweisung durch Friedrich Wilhelm IV., S. 147; *Rolf Seeliger*: Die Glaubwürdigkeit der Väter – ein Gespräch mit Christian Geißler, S. 149; *Rudolf Toman*: Der gewitschte Schwejk, S. 151; *Pierre Unau*: Die Kunst dem Volke, S. 154; *Karl Ludwig Opitz*: Kleine Experimente, S. 155; Informationen u. a.

ABGELEITETES UND WUNSCHGEMÄSS REINGEREIMTES
ÜBER DEN INTERNEN ZUSAMMENHANG VON SATIRE
UND HEITERER MUSE

1

Und wieder einmal ist es Lenz,
den Kätzchen und den Künstchen günstig.
Rings blüht es bunt und bähst es brünstig...

2

Drum trifft man sich zur Konferenz.

3

Die kleinen und die großen Tiere
beraten fromm:

Was ist Satire?

4

„Satire“, brüllt der Löwe lustig,
„ist meiner Tatzen Optimustik,
wenn ich, zwar bildlich doch genau,
dem Wolfsvieh in die Fresse hau!
Mein Beitrag euch als Beispiel diene,
denn wenn ich zu des Tierfeinds Miene
nicht Schnauze, sondern *Fresse* sage
und so zu überhöhen wage,
ist dies doch fabelhaft satiirt!
Aus ist die Frage –
diskutiert!

5

Der Elefant mitsamt der Mücke
(betäubt von Taktik, Takt und Tücke
der Tagung, die der Löwe leitet)
beschließen – obwohl vorbereitet,

Satire anders zu begreifen –
die Rüssel diesmal nicht zu steifen
und im Verein mit den Gewalten
aus Disziplin den Mund zu halten.
Denn

das Trompeten und das Stechen
böten der Leitung Angriffsflächen
in Praxis wie in Theorie
– und das beunruhigte sie . . .

6

So heißt es denn im Schluß-Beschluß
der Konferenz:

Satire muß
nach Löwenart und allgemein
dem Wolf eins in die Fresse sein.
Wer aber keine Tatzen hat,
der sauge sich an Süßem satt:
Die Rüssel in die Pampelmuse!

7

Entfaltet breit die Heitre Muse!

ABENTEUER IM FREUNDESLAND

Eine Kulturreportage

Ein Abenteuer muß einen Anfang haben. Der Anfang liegt vor dem Abenteuer; in einem Gespräch mit einem Westberliner Studenten, der uns nähersteht, als er es selbst wahrhaben möchte. Da er ein ziemlich anständiger Mensch ist, sucht er krampfhaft nach Gründen, warum er doch drüben bleibt, obwohl er ein geisteswissenschaftlich falsches Bild erhält, obwohl er eigentlich lieber an der Humboldt-Universität studieren möchte. Ich vermochte seine Argumente zu widerlegen bis auf eines. Er sagte: „Es gibt im Leben der Jugend bei euch drüben zu wenig Vielseitigkeit, zu wenig Farbe. Damit meine ich nicht den Arbeitstag, damit meine ich die freie Zeit, kurz gesagt: Man kann bei euch besser studieren als sich amüsieren.“

Das Studieren mag wichtiger sein – aber wie sieht es mit dem Amüsieren aus? Fortan ging ich auf die Suche nach dem Inhalt der Freizeit unserer Menschen. Ich forschte nach ihr in den Dörfern, in den kleinen Landstädten, in Industriezentren, in Kultur- und Klubhäusern – und endlich stand ich eines Abends um halb elf Uhr am Bahnhof Friedrichstraße und sah, daß ein paar Neon-Leuchten und elektrische Peitschenmasten neben den Genossen der Volkspolizei im Wachdienst die einzigen Objekte waren, die Leben verrieten. Unwillkürlich fiel mir dabei der Wenzelsplatz in Prag ein, der um diese Zeit von Leben, Rufen, Lachen der Flaneurs und Nachtschwärmer, der Liebespaare und Stadtbesucher erfüllt ist.

Noch war der Entschluß in mir nicht gereift. Dazu bedurfte es der Frage: Bin ich als kulturpolitisch tätiger Schriftsteller für einen solchen Zustand mit verantwortlich? Ich suchte in meinem Archiv die Mappe „Vor dem Schriftstellerkongreß“ heraus, in der ich die Äußerungen meiner Kollegen und ihrer Leser zum Kongreß sammle. Ich forschte nach einem einzigen Beitrag, der sich mit der Kunst der Unterhaltung, mit der „leichten Muse“ beschäftigte, nach einem einzigen Beitrag, worin nach der Verantwortung des Schriftstellers für dieses riesige Gebiet, in dem heute noch der Kitsch und der Dilettantismus ihre Blüten treiben, gefragt würde – ich forschte und fand nicht.

Da erinnerte ich mich eines Wortes von Johannes R. Becher, der vor zehn Jahren gesagt hatte: „Zwischen den Bürgern unseres Landes, die Thomas

Mann lesen, und jenen, deren Lieblingsautorin Courths-Mahler ist, besteht ein großes Vakuum. Es ist unsere Aufgabe, dieses Vakuum zu füllen, für sie zu schreiben und für sie zu sorgen.“

Nun, das Vakuum füllt sich. Nur auf dem Gebiete der anspruchsvollen, kulturvollen Unterhaltung und des Amüsements, der „leichten Muse“, hinken wir noch nach.

Den Ausschlag für meinen Entschluß gab ein Erlebnis am Potsdamer Platz. Ich sah Hunderte junge Leute nach dem Ende der Vorstellungen zweier Westberliner Grenzkinos, die beide in demselben Gebäude untergebracht sind und die nur Wildwest-, Gangster-, Horror-, pornographische und Soldatenfilme zeigen, nach Hause gehen. Ein kleines Häuflein wandte sich nach rechts und blieb auf der Westseite; der Rest strömte über den Potsdamer Platz hinweg: Jugend, die bei uns zu Hause ist.

Wie machen sie es in Prag? Wie bildet sich, unterhält sich, amüsiert sich der junge Prager? Schon einmal hatte mir ein Besuch in der Hauptstadt der ČSSR eine Fülle von Anregungen und Themen gegeben. Es drängte mich zu einem Abenteuer auf eigene Faust. Nun kann man ja nicht so mir nichts, dir nichts in das „goldene Prag“ reisen ohne einen Stempel des Außenministeriums – und das ist ganz richtig so. Aber die Paßstelle verlangt eine Begründung. Die „Berliner Zeitung“ und das „Neue Deutschland“ versahen mich mit Briefen. Tschechische Kronen gaben sie mir nicht. Ich hoffte, daß in meinem Sparbüchlein – deponiert in der Kasse des Prager Rundfunks – ein paar hundert Kronen lägen und machte mir keine Sorgen. Die Erlaubnis wurde erteilt.

Als ich am nächsten Tag in das Flugzeug stieg, besaß ich 1 Krone, 20 Heller. Und nun erst begann das Abenteuer.

Zum Glück hatte mir die bulgarische Luftfahrtgesellschaft, wie allen anderen Fahrgästen, ein Päckchen Zigaretten verehrt. Und da ausländische Zigaretten eine stärkere Anziehungskraft haben als die besten einheimischen, besorgten mir hilfsbereite Geister nach meiner Ankunft in Prag dafür ein Taxi zum „Hotel Flora“. Ich ließ es dort einen Augenblick warten, eilte zur Portierloge, borgte mir 20 Kronen und machte mich ehrlich.

Ich kenne dieses Haus seit vielen Jahren, schon aus der Zeit der Emigration her, habe 1952 das ganze „Maxhütten-Ensemble“ dort einquartiert, und selbst wenn die „Flora“ von oben bis unten ausverkauft ist, kriege ich immer noch ein Zimmer. Das sage ich nicht, um zu prahlen, sondern weil die Freundschaftsbeziehungen vom Hotelpersonal zum Gast, die sich bei jeder neuen Begegnung wie alte Bekannte begrüßen, weil die Haltung, die einem sofort das Gefühl des Zuhauses gibt, bei uns in der DDR so arg selten ist.

Die Genossin Helceletová, für deren Sendereihe ich eine ganze Anzahl Arbeiten geschrieben hatte, lag seit Monaten im Krankenhaus. Meine Geschichten waren nicht über den Äther gegangen. Das erfragte ich nach stundenlangem Pilgergang durch viele Korridore und Zimmer des Prager Rundfunks – ähnlich würde es mir in Berlin ergehen –, und nachdem mir die Kasse mitgeteilt hatte, in meinem Sparkassenbuch sei Null-Komma-Nichts.

So scheiterten meine kühnen Spekulationen, und ich ging mit knurrendem Magen die Stalinova entlang durch den bunten Trubel des Wenzelsplatzes, am Rathaus vorbei über die alte Karlsbrücke zum Kleinseitner Ring, um mein bereits in Berlin verabredetes Rendezvous mit dem Genossen des Ministeriums für Kultur einzuhalten. Nach der herzlichen Begrüßung lautete der erste Satz: „Was wollen Sie sehen?“

Meine Antwort war: „Alles.“

Und dann machten wir ein Programm.

Ich habe so meine Erfahrungen mit Programmen. Einmal war ich mit einem wunderschönen „Tatraplan“ und einer noch hübscheren Begleiterin durch das Land gefahren. Das Programm, für jede Minute des Tages festgelegt, hatte sich zur unerträglichen Zwangsjacke entwickelt. Ich sagte das ganz offen. Und die Freunde lachten verständnisinnig. „Bei euch ist es uns früher auch so gegangen. Jetzt ist das anders, auch in der DDR. Wissen Sie was, wir machen Ihnen für jeden Tag Vorschläge, vereinen sie mit Ihren Wünschen, besorgen Karten, und Sie sind Ihr freier Herr. Wenn Sie einen Wagen nötig haben, rufen Sie an; wenn Sie Begleitung wünschen, hier ist Pani Polačková, die auch auf Sonderwünsche eingeht. Das wäre es. – Halt, das Taschengeld haben wir noch vergessen.“ Ich hatte kein Wort von meinen Schwierigkeiten gesagt. Wahrscheinlich hörten sie meinen Magen knurren. „Und außerdem, so ganz ungeschoren kommen Sie von hier nicht weg. Erstens wollen wir aus Ihrer Sicht wissen, was aus der DDR erwähnenswert ist, auf allen Gebieten der Kultur. Zweitens bitten wir Sie, uns Ihre Beobachtungen mitzuteilen; Freunde aus einem anderen Land haben schärfere Augen. Wie nennen Sie das drüben? Betriebsblind. Ja, man wird betriebsblind. Wenn Sie morgen Zeit haben, bitten wir um das erste Gespräch.“

Im Klub der Schriftsteller begrüßt mich Dr. Norbert Fryd, dessen „Geierbrannen“ und dessen erschütternder Konzentrationslager-Roman „Kartěi der Lebenden“ bei uns erschienen sind. Am Nebentisch sitzt Antonin Pelc, der große Maler und Karikaturist, der den Titel „Künstler der Nation“ trägt. Er hat mich 1939 in seiner Garage versteckt, als ich nach dem Einmarsch der Faschisten keine Bleibe mehr hatte. Neben ihm diskutieren Professor Trnka, der Puppenkünstler, und Adolf Hoffmeister, Globetrotter, Schriftsteller, Zeichner und einstmals Botschafter der ČSSR in Paris, mit

dem Dichter Noha, den Komponisten Kalaš und Reiner, dem Maler Tittelbach. Mit ihnen am Tisch sitzen die Schriftsteller Kainar und Ptáčník, der Dirigent Jindrich Rohan, und dazwischen sehr hübsche Künstlerinnen, wie anziehende Schmuckstücke der Gesellschaft. Die Künstlerfamilie! Wenn es sie doch auch bei uns gäbe!

Als ich, nach vielen Begrüßungen und Gesprächen, meine Zeche bezahlen will, lacht der Kellner und schüttelt den Kopf. „Ist schon.“ – „Wer?“ – „Weiß nicht.“

Im Laufe der folgenden drei Wochen wurde es mir allmählich peinlich, im Schriftstellerklub zu essen. Sie ließen mich nur selten bezahlen. Deshalb blieb ich einige Tage fort. Dann sagte mir Kainar, der mich traf: „Zier dich nicht wie eine keusche Jungfrau, ich weiß doch, wie es im Ausland ist. Man braucht seine Heller. Wenn ich herüberkomme, lädst du mich ein.“

Tun wir es eigentlich? Laden wir unsere Künstlerfreunde ein? Nein, ich meine nicht in den „Lucullus“ oder in den Presseklub, sondern zu uns nach Hause. Meine Erfahrung ist, daß es immer derselbe kleine exklusive Kreis ist, der Gäste begrüßt und majorisiert. Der offizielle Teil überschattet die persönlichen Beziehungen.

Nachdenklich wandere ich durch die Straßen. Und aus dem Lautsprecher eines Grammophongeschäftes klingt Jazzmusik. Sehr heiß, mit sehr lauter Rhythmusakzentuierung. Davor ein Häufchen junger Menschen. Sehe ich richtig? Sie haben die „Zittermasche“. Genau wie unsere. Der Kopf, die Hände, die Knie, die Beine bewegen sich auf der Stelle in winzig kleinen, aber unverkennbaren Schwingungen. Nur ein Unterschied besteht. Die hier singen die Texte mit. Es sind tschechische Texte. Ich bleibe auch stehen, um mit einem halben Ohr mitzuhören. Ich kenne doch solche Reim-dich-oder-ich-freß-dich-Schlagertexte. Bald aber lausche ich gespannt und aufmerksam. Denn diese Texte sind von einem Dichter geschrieben, einem wirklichen Dichter. Kuba hat einmal versucht, Schlagertexte zu schreiben. Paul Wiens hat sich darum bemüht, sie sind nicht durchgedrungen. Ich erinnere mich noch an einen schönen Refrain zu einem langsamen Walzer aus Kubas Feder.

„Wenn es dunkelt im Dorf
Und der Mond schwimmt im Teich,
Dann machen die Burschen
Die Mädchen so reich,
Und sie schmeicheln und flüstern
Mit Worten wie Wein,
Wenn es dunkelt im Dorf
Beim Mondenschein.“

Ich erinnere mich auch noch der gelungenen Liedverse eines weniger gelungenen Films aus der Klingenthaler Musikecke. Sie kamen von Paul Wiens. (Jetzt hat er übrigens den Text zu einem Natschinsky-Schlager gemacht: „Du hast ’nen kleinen Mann im Ohr“. Der Schlager ist schnell populär geworden, bevor noch der Film angelaufen ist, für den er geschrieben und komponiert wurde.)

Der große tschechische Erfolgsschlager „Gestern war Sonntag“ hat etwa folgenden Inhalt:

„Gestern war Sonntag,
der schönste meines Lebens.
Aber er kommt wieder –
nächste Woche.
Seit der Zeit friere ich im Frost nicht mehr,
die Sonne verbrennt mich nicht mehr.
Die Welt ist mir neu geworden,
denn er hat mir gesagt:
Ich hab dich gern!“

Wir haben aus diesem Inhalt bei uns in der DDR einen neuen Text entwickelt, ihn all seiner lyrischen Schönheit, seiner einfachen Poesie entkleidet. Unsere Schlagerschnulzendichter haben etwa daraus gemacht:

„Ein verregneter Sonntag
hat mich glücklich gemacht.
Ein verregneter Sonntag
denk bei Tag ich und Nacht.“
usw., usw.

Es stimmt einfach nicht, daß unsere Menschen nur kitschige Texte singen wollen oder anstatt von Texten infantile Tararabumdiöh-Silben aneinanderreihen wollen, nichtssagend und nichtsmeinend. Ich beneide die jungen Leute, deren Mitsingen sich wirklich lohnt, hier auf der Nationalstraße in Prag.

In riesigen Bilderrahmen unter Glas prangen vier Reihen Fotografien von jungen Leuten. Ein Quadrat von Bildnissen. Sie sind alle im Abendanzug aufgenommen: Die Burschen mit Schleifen am weißen Kragen, die Mädchen im Gesellschaftskleid. Alle sehen ernst und gesammelt in die Gegend und versuchen, besonders erwachsen zu wirken. Trotzdem oder gerade deshalb sehen sie frischgewaschen und lächerlich jung aus. Manchmal haben sie noch Kindergesichter. Über den vier Reihen, quergestellt und den ganzen oberen Raum einnehmend, die Galerie der Lehrer, die unbefangener wirken als

ihre Pflegebefohlenen. Denn es handelt sich um das Tableau der Abiturientenklassen der Oberschulen und Fachschulen, deren es in jedem Stadtbezirk einige gibt. Ich bin diesem großen Rahmen sehr oft begegnet. Das Abitur steht vor der Tür, und jede Schule versucht so viel wie möglich von diesen Rahmen, an geeigneten Plätzen, würdig auszustellen. Das gelingt ihnen auch. Denn diese Ansammlung junger Köpfe ist wirklich ein Schaufensterschmuck, der in jede Dekoration hineinpaßt. Überhaupt legt man in der ČSSR Wert auf alle Formen, die die Bedeutung der gebildeten Jugend betonen. Ich finde solche Tafeln ganz und gar nicht kleinbürgerlich. Vielleicht treffe ich in Berlin ein paar kühne Leute, die der Jugend „einen Rahmen“ geben.

Nicht nur was das Foto anbelangt. Denn gleich daneben hängt meist ein Plakat vom Abiturientenball. Diese Bälle – auch jene der Studenten, der Akademiker, der Künstler, der Metallarbeiter, der Institute, der Hochschulen, der Waffengattungen, der Gewerkschaften –, die während der Ball-saison Tag für Tag jeden erreichbaren Saal füllen, haben in der Tschechoslowakei eine Tradition, die mit dem Kulturkampf des „nationalen Wiedererwachens“ eng verknüpft ist. Aus diesen Traditionen kommt auch ein gewisses Zeremoniell, das bei jedem Ball eingehalten wird. Und heute abend werde ich einen besuchen und davon berichten.

Er findet im Kulturpalast „Julius Fucik“ statt, inmitten des prächtigen, parkartigen Tummelplatzes der Prager Jugend, über dessen vielfältige Vergnügungsstätten, Ausstellungen, Sportanlagen und Programme man eine eigene Broschüre schreiben müßte.

Der Ball ist noch nicht eingeleitet. An den Längsseiten der riesigen Tanzfläche drängen sich die erwartungsvollen Besucher. Die Burschen im schwarzen Anzug, die Mädchen in duftigen Ballkleidern. Die festlich gekleideten Eltern sitzen im Hintergrund. Alles schaut gespannt auf die Jugend. Zwei Kapellen werden sich abwechseln, das große Tanzorchester „Procházka“ und eine moderne Combo, aus sieben Musikanten bestehend. In einem kleinen Präsidium mit dem Rektor, einem Vertreter des Ministeriums für Kultur und Volksbildung, einem Staatskünstler und einem Schriftsteller ist der Tanzmeister des Abends Vorsitzender. Nach einer launigen, kurzen Eröffnungsrede erscheinen zwölf Paare zum Vortanz. Die Mädchen in schneeweißem Tüll, ein Blumensträußchen an der Schulter. Der Vortanz besteht aus einer Verbindung von traditionellem Volkstanz und modernen Schritten. Er gibt den Ton an und ist feierlich und fröhlich zugleich. Der Tanzmeister sagt mir später: „Man kann in großer Gesellschaftstoilette nicht gut verrückt tanzen. Selbst ein offener Boogie wird dadurch graziös und dezent.“

Und so ist der ganze Abend, graziös und dezent. Natürlich wird geflirtet und im Wandelgang auch geküßt. Es gibt kleine Komödien und Tragödien,

selbst Tränen konnte ich beobachten. Meist geht es sehr fröhlich zu. In den Tanzpausen wandeln die Paare Arm in Arm oder in lachenden Grüppchen durch die Seitengänge. Es wird unaufhörlich geschnattert und gekichert, die Fotografen eilen von Tisch zu Tisch und stellen steife Andenken her, der Tanzmeister regiert souverän.

Nachdem die erste Serie der Tänze vorbei ist, folgt wieder Programm – ein Sänger, ein Rezipitor, ein Tanzpaar. Um die Bühne bildet sich ein breites Band von stehenden Bewunderern, die aufmerksam zuschauen und applaudieren. Doch im ganzen übrigen Raum des riesigen Saales geht der Betrieb ungestört weiter. Die Interessenten verlangen nicht lautstark Mäuschenstille, und die im weiten Raum üben von sich aus Rücksicht. Keine Verbote, keine Anordnungen. Obwohl ich reichlich müde bin, zwingt mich die Damenwahl auf das Parkett. Meine Tänzerin kommt aus Bratislava und hat ein Büchlein von mir, meine Liebesgeschichte in slowakischer Sprache, gelesen. Sie hat ernste Einwände gegen die Gestalt eines Hallodri und verlangt, daß ich ihn im zweiten Band unbedingt rehabilitiere. „Ich will es überlegen“, flüstere ich nachgiebig.

Wieder auf dem nächtlichen Wenzelsplatz. Aha, hier wird auch nur mit Wasser gekocht. Es ist zwar schon fast zwei Uhr nachts – immerhin, diesmal kann man die Passanten schon zählen. Es kommen ein paar Dutzend heraus, unter ihnen der Schöpfer des „Menschleins“, Ažkenazy. Wir bleiben stehen und schwatzen. Die letzte Straßenbahn knarrt an mir vorbei. Er will ein Taxi bestellen. Ich ziehe vor, zu Fuß ins Hotel zu gehen.

Unten in der Bar lockt eine Zigeunerkapelle. Ein Landsmann aus der DDR, der hier als Monteur arbeitet, will mich unbedingt einladen. Aber ich bin zu müde. Das war mein erster Tag in Prag.

„Spanische Gitarre“: Dieses Programm des „Theaters der Musik“ habe ich mir für den Nachmittag des zweiten Tages ausgesucht. Es ist schwer, in das überfüllte Theater hineinzukommen. Ich höre weltbekannte Gitarristen auf Schallplatten, Montoya, Sabicas, die Walker und Meister Segovia. Aber die Schallplatten werden nicht etwa hintereinander abgespielt, zwei spannend und amüsant plaudernde Kenner führen sie ein, Katharina Travníčka und Milan Friedel. Ich bewundere ausgezeichnete Porträts der Künstler, filmische Darstellungen des Stils im Gitarrespiel; ein Schauspieler rezitiert ausgezeichnet auf die Musik abgestimmte Verse, und Professor Stephan Urban hat die Regie des Abends. Das ist eines von 60 Programmen des Theaters *in einem Monat*, ein Nachmittagsprogramm, wie alle auf der Grundlage der Schallplatte: mit gelegentlichen Ausflügen in Originalmusik.

An diesem einen Tag gab es vier verschiedene, verschieden auch in der Thematik. Es begann mit Studienvorspielen für den Lehrstuhl der Ge-

schichte der Musik bei der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität. In dieser Veranstaltung zum 40. Jahrestag der Gründung der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei erläuterte die Programmfolge die revolutionären Traditionen der tschechischen Musik. Wieder sprach ein Professor, wieder war das Programm harmonisch abgerundet und richtig *inszeniert*. (Das kann man übrigens von allen sagen.) Die zweite Jubiläumsveranstaltung, um vierzehn Uhr, hatte den Jugendverband zu Gast. Diesmal war das Programm eine Montage aus Berichten, Erinnerungen, Musik, Liedern, literarischen Beispielen, Bildern, Filmausschnitten mit den Werken der führenden Dichter und Komponisten, die in diesen 40 Jahren der KSČ nahegestanden hatten, und – natürlich seit langem ausverkauft. Dann folgte die erwähnte „spanische Gitarre“, und das Abendprogramm hatte zum Thema „Die Klavierkonzerte des zwanzigsten Jahrhunderts“, darunter Rachmaninow, Ravel, Bartók, Prokofjew. Ein Tag „Theater der Musik“. Die Städtische Bücherei Berlin, die ähnliche Veranstaltungen durchführen möchte, ist über schüchterne Versuche nicht hinausgekommen.

Mein Beschluß, jeden Tag in Prag bis an den Rand auszunutzen, brachte mich am Abend in das ABC-Theater, das immer noch die Traditionen des „Befreiten Theaters“ von Voskovec und Werich pflegt, der Revuedichter, Regisseure, Schauspieler und intellektuellen Clowns der zwanziger und dreißiger Jahre. Als Emigrant bin ich manchmal drei Tage in der Woche dort hingegangen, sogar zum selben Stück. Wir bekamen die nichtverkauften Plätze auf Freikarten. Oft in den ersten Parkettreihen. Eines Tages erspähte mich Jan Werich. Er ließ mich in seine Garderobe holen und schimpfte.

„Sie brauchen nicht aus Gefälligkeit, nur damit keine Lücken im Parkett sind, dreimal hintereinander in dasselbe Stück zu kommen. Ich benötige keine Claque, schon gar nicht umsonst. Verstanden?“

Schüchtern antwortete ich: „Aber ich lerne doch hier Tschechisch.“

„Dann kommen Sieernetwegen auch zu den Proben.“

Von diesem Tag im Jahre 1936 her rührt meine Bekanntschaft mit Jan Werich. Und auch sein Respekt für mich, denn man sagte: Wer ins „Befreite Theater“ gehen und etwas davon haben will, muß mindestens Abiturient sein. Das hinderte die Arbeiter in der Tschechoslowakei nicht, dieses Theater und seine Songs und Lieder zu lieben. Sie wurden Volkslieder. Auch die Volkslieder, die die tschechische illegale Bewegung anspornten. Nun heißt es „ABC-Theater“. Aber der Raum ist derselbe, die Atmosphäre hat sich nicht geändert, und ausverkauft ist es auch.

An diesem Abend sehe ich ein Stück von Jaroslav Dietl, „Es waren einmal Zwei“, das zwei Männer in ihrem zehnten, zwanzigsten, vierzigsten und achtzigsten Lebensjahr auftreten läßt, im Kreise ihrer Familie, wobei der Autor im Programm folgenden Wunsch ausdrückt: „Obwohl vom Anfang

des Spiels bis zu seinem Ende volle siebzig Jahre verstreichen, möchte ich trotzdem gerne, daß sich außer der Kindheit alles heute abspielt. Der Autor.“

Und diese satirische Komödie von Leuten, „die am größten waren, als sie ganz klein waren“, womit die kühnen Träume der Kindheit gemeint sind, die dann Kleinbürgerlichkeit verstauben und verkommen läßt, spielen die Nachfolger von V & W, die Schauspieler Miloš Kopecký und Miroslav Hroníček, die auch als Dichter und Regisseure in die Fußtapfen ihrer Vorgänger getreten sind.

Nur der Aufbau der Stücke ist jetzt ein anderer. V & W, die ebenso wie Brecht aus Vorlagen anderer Stückeschreiber oft ihre eigenen Werke entwickelten, hatten dabei eine bewährte Methode. Sie schrieben ein echtes Theaterstück, das zunächst nach den traditionellen griechischen Regeln gebaut war und sich mit Exposition, Klimax, Katharsis und retardierendem Moment folgerichtig zum Schluß, also der Katastrophe oder dem glücklichen Ende zu entwickelte. Sie ließen aber zwei Darsteller auftreten, die sich – immer als untergeordnete Personen, die für den Handlungsablauf nicht wesentlich schienen – von allen anderen durch weiße Clownmasken und eine Lackperücke unterschieden. Später schenkten sie sich die Clownmasken, nicht aber die dramaturgische Funktion der beiden Gestalten. Diese traten als Gladiatoren, Henker und Verurteilte, Diener, Spaßmacher, Gaukler, Soldaten, Arbeitslose, immer also Leute aus dem Volk, auf und brachten durch ihre ungewünschte und unvorhergesehene Einwirkung ihrer Eigeninitiative das ganze Stück in Unordnung. Nach jedem Aktschluß, manchmal auch nach Vorhängen innerhalb der Akte, traten sie an die Rampe und kommentierten mit Songs, aktuellen Dialogen (oft sogar improvisierten), Parodien und Streitgesprächen die Handlung, schufen die Parallele zur aktuellen Gegenwart. So sehr, daß manche dieser Stücke auch heute noch zeitgültig sind.

Das Rostocker Theater trägt sich schon seit Jahren mit der Absicht, den „Cäsar“ oder „Der Esel und sein Schatten“ bei uns aufzuführen. Aber der Mut scheint sie von Jahr zu Jahr zu verlassen. Schade! Liegt es daran, daß uns zwei solche selbstschöpferische intellektuelle Clowns fehlen? Ich wäre dafür – und gern bereit, die Stücke zeitgerecht zu übertragen –, daß wir die interessantesten bei uns aufführen sollten. Sie wären dazu angetan, unseren Spielplan zu bereichern und das Lachen im Zuschauerraum erschallen zu lassen, das wir so nötig haben.

Am Abend darauf wollte ich das Theater „Semafor“ besuchen. (Laut Duden „Signalmast“, aber gleichzeitig eine Abkürzung für „Theaterchen der kleinen Form“.) Aber es gelang mir nicht, einzudringen. Sämtliche von der

Feuerwehr erlaubten Notsitze waren bereits besetzt. Doch ich lernte den Leiter des Theaters kennen, der mir versprach, er würde ein paar Tage später etwas für mich frei machen.

Statt dessen sah ich eine Fernsehsendung, von der wir uns auch ruhig eine Scheibe abschneiden können. Die Sendereihe stellt die darstellenden Künstler getrennt nach Kreisen und Bezirken des Landes vor, in einer literarisch-dramatisch-musikalischen Estrade, die ihnen Gelegenheit gibt, das zu spielen, zu rezitieren oder zu singen, was sie für ihr Bestes halten. Auf diese Art lernt das Publikum auch die Schauspieler und Sänger kleiner Theater kennen, und manche Entdeckung ist dadurch schon geschehen. Es ist auch ein Ansporn für die oft noch jungen Künstler, das Auftreten in einer solchen Estrade als Auszeichnung gesichert zu erhalten. Eine Anregung für Werner Fehlig gratis geliefert.

Ein Bekannter, Ingenieur Brychta, den ich nach dem Besuch der „Laterna magica“ ein Stockwerk höher im Kaffeehaus des Filmklubs kennengelernt hatte, vermittelte mir an diesem Tage ein besonderes Erlebnis. Er erzählte mir, daß eine seiner Freundinnen als Architekturstudentin bei ihren Arbeiten zum Schutz denkwürdiger Gebäude einen Renaissanceboden entdeckt und, von diesem Tage an verzaubert, gespart, Überstunden gemacht und Leute angumpft habe mit einem Ziel: diesen Boden einmal auszubauen. Das Denkmalsamt gab ihr die Erlaubnis. Wahrscheinlich deshalb, weil ein ausgebauter Boden, der vernünftig geheizt wird, den Wetterunbilden besser widerstehen kann. Sie steckte mit ihrer Begeisterung auch ihren Bruder an. Nun sparten zwei Leute jahrelang, bis sie endlich an die Arbeit gehen konnten. Jetzt ist die Wohnung beinahe fertig. Durch die Ausnutzung der natürlichen Verstrebungen ist sie in mehrere Räume aufgeteilt, und die Verbindung der Gewölbebögen und Renaissanceformen mit modernen Möbeln, die geschickte Abstimmung der Farben ergeben ein hinreißendes Ensemble. Die junge Ing.-Arch. Irma Dvoráková wird nicht müde, interessierten Besuchern diese Herrlichkeiten zu zeigen. Traurig sagt sie mir zum Abschied: „Und stellen Sie sich vor, jetzt sind wir bald soweit. Da geht doch mein Bruder, dieser dumme Junge, von hier weg und heiratet die Ljuba Herrmanová. Als ob die beiden nicht auch hier hätten wohnen können. Jetzt bin ich allein mit der ganzen Pracht.“

Ljuba Herrmanová – als 25jähriger war ich in sie verliebt, ohne sie zu kennen. Eine der charmantesten aller spitzbübischen Filmstars der Tschechischen Republik, die mit Anny Ondra und Hana Vitová um den Lorbeer des Publikumslieblings rang.

„Und sie spielt immer noch?“

„Ja. Sie singt sogar noch besser als früher. Ohne sie wäre das ‚Theater am Geländer‘ nicht entstanden.“

„Dann werde ich sie ja heute abend sehen. Ich habe mit großer Mühe eine Karte zur Vorstellung ergattert.“

In der kleinen Garderobe des Theaters drängten sich Hunderte Menschen vor der Liliputkasse. Aber dort hing ein Zettel: „Infolge der plötzlichen Erkrankung unserer Hauptdarstellerin Fialkova kann die heutige Vorstellung nicht stattfinden. Das Eintrittsgeld wird zurückerstattet.“

Das enttäuschte Publikum setzte sich vor allem aus jungen Burschen mit Backenbärten und Seemannsfransen und jungen Mädchen mit Pferdeschwänzen oder Turmfrisuren zusammen. Die älteren Besucher waren meist als Intellektuelle oder Künstler erkennbar. Niemand wollte das Geld haben. Alles bettelte um eine Ersatzvorstellung zu einem späteren Termin. Die Kassiererin wedelte verzweifelt mit den Händen. „Was heißt Ersatzvorstellung, wir haben alle ausverkauft, Nachmittag und Abend.“

Zu mir war man viel netter. Zwar konnte man mir auch keine Karte zusichern, aber die Mimen erklärten sich bereit, mir auf der leeren Bühne ein paar Proben ihrer Kunst zu zeigen. Ich wurde erneut eingeladen. Die Kassiererin, die gleichzeitig guter Geist und „Mädchen für alles“ des Theaters ist, weihte mich vertrauensvoll in die trübe Situation ein. „In ein paar Tagen sollten wir nach Leipzig fahren, zur Messe. Wenn die Fialková nicht übermorgen gesund ist, fällt das Gastspiel aus.“

Ich weiß noch aus meiner unglücklichen Zeit als künstlerischer Direktor der Deutschen Konzert- und Gastspieldirektion, was ein ausgefallenes Gastspiel im internationalen Programm der Messe bedeutet. Und ich trauerte nicht mehr nur mit den Pragern, sondern auch mit den Verantwortlichen für das Programm der heiteren Muse in der Messestadt... Dafür aber wurde ich von Ljuba Herrmanová telefonisch in das chinesische Restaurant eingeladen. Und das vertrieb die Trauer und brachte meine Jugend zurück, so daß ich mich diesmal von den Monteuren zu einem Besuch der Hotelbar verleiten ließ.

Ja, die Monteure. Da sitzen um einen Tisch sechs, acht Leute, die ganz verschieden aussehen, verschieden sind im Typ, im Temperament, in der Sprache. Und doch haben sie alle etwas Gemeinsames. Man sieht ihnen an, daß sie kluge Arbeiter sind, die von der Pike auf begonnen haben: zwei Engländer, zwei Franzosen, zwei aus der DDR, einer aus Westdeutschland, und der letzte ist ein Araber. Wie sie sich verständigt haben, war mir zuerst unerfindlich. Sie erreichen es mit kleinen Zeichnungen, mit plastischen Handbewegungen, sie stellen die Mechanik der Maschine durch gymnastische Demonstrationen dar, zu denen manchmal mehrere Partner notwendig sind. Allmählich lassen sie Brocken aus der Sprache des Partners einfließen, denn sie kennen einander ja seit Monaten, sind von ihren Firmen zur Installation von Geräten und Maschinen, zur Einrichtung von halbautomatischen Reihen

in die ČSSR geschickt worden. Sie tauschen Erfahrungen aus wie die Zigarettensorten ihrer Länder. Aber sie bereisen die ganze Welt. Der Franzose kommt gerade aus Polen, der DDR-Monteur war in Indien und reist nach China weiter, wenn er hier mit seiner Arbeit fertig ist, die Engländer besuchen die Sowjetunion zur Arbeit und, wie der kleine Cockney aus London spitzbübisch hinzufügt, „und zum Vergnügen“. Er ist nämlich Genosse. Aber das vertraut er mir später erst an. Wenn das Auswärtige Amt es wüßte, vielleicht wäre er nicht aus dem Land herausgekommen.

Da ich mich nicht in ihr Gespräch mischen kann, weil sie wie alle guten Arbeiter von ihrem Fachlatein und den spannenden technischen Abenteuern nicht loskommen, habe ich Muße, sie zu beobachten und nachzudenken darüber, wie gut sich doch die Arbeiter aller Länder und Kontinente miteinander verstehen.

Das war ein schöner Abschluß eines enttäuschenden Abends.

Das chinesische Restaurant ist nicht sehr groß. Ein langer Schlauch mit zwei Tischreihen, ausgemalt mit diskreter chinesischer Holzornamentik in gedecktem Gelb und Braun. Chinesen gibt es nur in der Küche. Es ist auch kein allzu vornehmes Restaurant, und doch atmet es chinesische Ruhe, Weisheit und Gelassenheit. Man gibt sich dem Essen und der Kochkunst hin. Es wird nicht laut gesprochen. Die Weltreisenden versuchen es mit Stäbchen, viele können es sogar, auch wenn sich allmählich ihr Gesicht von der Anstrengung rötet. Die Mehrzahl der Gäste jedoch benutzt Messer und Gabel oder Fischbestecke.

Die Kellner nahen sich auf weichen Teppichen, sie beraten diskret und kennerisch. Im Vorraum, an der Garderobe, der zugleich ein Wartesalon ist, harren Eß-Aspiranten frei werdender Tische. Karel Vlach, der Jazz-dirigent und Komponist, winkt mir zu; Schauspieler des „ABC-Theaters“ erkenne ich, im langen Eck treffe ich indische Freunde wieder, gleich gegenüber wartet Ljuba Herrmanová.

Es dauert gar nicht lange und wir sind mitten drin im Suchen nach gemeinsamen Bekannten und im Schwärmen, im Trauern, im Nachkosten. Wieder wird die Vergangenheit wach. Ljuba Herrmanová gehörte auch zu den Stammgästen von Sonja Wronkows „Little Bar“, dem kleinen literarischen Kabarett der Emigration.

Auch über Ljuba haben sich die Schatten des „Dritten Reichs“ herab-gesenkt. Sie erzählt launig von ihren „Totaleinsätzen“. Als Halbjüdin mußte sie ihren Beruf aufgeben und als Gemüsekutscher, Landarbeiterin und noch vieles andere werkeln.

Sie hat sich wirklich nicht sehr verändert. Ihr Gesicht ist reifer und charaktervoller geworden, doch die schlanke Gestalt und ein inneres Leuchten

verraten den Paprika im Blut. Ihre Stimme ist eine Mischung von Yvette Guilbert und Claire Waldoff, ein rauchiger Alt mit dem Timbre des Gefühls. Doch das Gewesene hält uns nicht zu lange. Ljuba Herrmanová ist leidenschaftlich interessiert am Heute. Und so kommen wir rasch zu meinem Anliegen, zu den kleinen Theatern und ihrem Publikum.

„Fünf haben wir“, sagt sie. „Fünf Bühnen mit Berufs- oder berufenen Schauspielern, ‚Rokoko‘, ‚Semafor‘, ‚Paravan‘, ‚Theater am Geländer‘ und seinen Ableger, das ‚Schwarze Theater‘. Aber außerdem gibt es noch sehr viele kleine Kabarett-Ensembles, Studentenbühnen. Nun, das ist in Prag kein Zufall, in einer Stadt, wo es die Avantgarde-Theater des Kommunisten E. F. Burian und der linksradikalen Bürger Voskovec und Werich gegeben hat. Da müssen wir uns alle noch strecken, bevor wir würdige Erben sind. Da müssen die Alten den Jungen helfen – nicht, daß ich mich etwa alt fühle.“ Ihr junger Ehemann küßt ihr die Hand.

Aber es ist wirklich so. Um Ljuba Herrmanová scharen sich die jungen und älteren Schauspieler und Mimen des „Theaters am Geländer“. Aber die Initiatoren, die künstlerischen Väter, Komponisten, Textdichter, die Pioniere dieses interessantesten kleinen Theaters von Prag heißen Dr. Vlad. Vodička, Dr. Ivan Vyskočil, Pavel Kopta, Jakoubek und Zdeněk Šikola.

Der Satiriker Pick steht im Mittelpunkt der jüngsten Nachwuchsbühne „Paravan“. Im „Semafor“ spielen regelmäßig die Filmschauspieler und Schauspieler-Regisseure und Autoren Horníček und Kopecky.

Der große Operettenstar der ersten Republik, die Frimlová, hat es verstanden, mit Grazie zu altern und ist der weise Mittelpunkt des Kabarett „Rokoko“ und ein kabarettistisches Talent geworden. Zwischen unserer „Distel“ und diesem Kabarett bestehen übrigens freundschaftliche Bande, die durch einen Patenschaftsvertrag fixiert sind.

Also immer wieder erfahrene Alte mit begabten Jungen. Ich kann mir nicht helfen: Wäre das denn bei uns nicht auch möglich? Wohlgemerkt, alle diese kleinen Bühnen haben nicht die Perfektion und die Geschliffenheit der „Distel“. Sie experimentieren, improvisieren und erfinden neu. Doch es sind fünf. Und jede dieser Bühnen hat einen anderen Charakter und ihr eigenes Stammpublikum. Es geht so weit, daß bestimmte Künstlergruppen, die zum Freundschaftskern der Theater gehören, in den Foyers der kleinen Bühnen ausstellen, vor allem im „Theater am Geländer“, Kammerkonzerte mit modernen Kompositionen veranstalten, daß sich Kreise junger Lyriker um ihr Theaterchen scharen (besonders beim „Paravan“) und daß über diesen Freundschaftskern neue Zuschauerkreise gewonnen werden.

Natürlich sind mir auch in Prag Skeptiker und Kritiker entgegengetreten, die behauptet haben, es handle sich beim Publikum dieser kleinen Ableger der großen Prager Avantgarde nur um Oberschüler, Studenten,

Intellektuelle und Künstler. Doch die sozialistische Brigade Kut im ČKD Sokolovo hat sich auch wochenlang um Eintrittskarten bemüht, und als ich die Frechheit besaß, die jungen Leute, die sich beim „Semafor“ nach Karten anstellten, nach ihren Berufen zu fragen, erhielt ich nacheinander folgende Antwort: Zimmermaler – LPG-Bauer – Metallarbeiter – Student – Oberschüler – Student – Student – Friseur – Lehrer – Maurer – Student – Oberschüler – akademischer Maler – Lyriker – Ziegeleiarbeiter – Straßenbahnschaffner. Also das ungefähr ist die Proportion, wie ich sie aus einer Zufallsschlange vor der Kasse des Theaters herausfand. Die Älteren in dieser Reihe waren der akademische Maler, der Lehrer, der Straßenbahnschaffner und einer von den Metallarbeitern. Auch diese Feststellung bestätigte sich im Laufe der nächsten Tage.

Nach dem Essen mit Ljuba Herrmanová und ihren Freunden wohnte ich einer Probe des „Semafor“ bei. Der Reichtum an darstellerischen Mitteln überraschte mich: Wort, Lied, Tanz, Pantomime, Puppen- und Maskenspiel, künstlerisches Schnellzeichnen, natürlich in die Handlung einbezogen, und die Exaktheit der parodistischen Bewegungen.

„Die Frau – Inspiration der Künste.“ Ein Reigen aus Musik, Poesie und Filmen. Es erklingt die Musik Smetanas, Beethovens, Verdis und Rimski-Korssakows. Dichtungen: Ovid, Puschkin und die Nationalkünstler der ČSSR, Franta Šrámek und Vitezslav Nezval. So bereitete das „Theater der Musik“ den bald darauf folgenden Internationalen Frauentag vor.

Es gab noch viele andere derartige Veranstaltungen. Keine Null-acht-fünzfzehn-Abende mit Programmen, die man im Schlafe hersagen kann, ohne sie vorher gesehen zu haben. Hier strengt man sein Köpfchen an, um künstlerisch interessant und vielseitig zu sein.

Sogar in der leichten Muse. Die „Alhambra“, ein Tanzkabarett am Wenzelsplatz, ist fast ausschließlich den internationalen Besuchern Prags reserviert. Die Gruppen der Reisebüros dürfen sich dort ergötzen, und die Prager lächeln über die Genießer. Im Mittelpunkt des Programms steht eine Striptease-Pantomime, die sich so abspielt, daß vor einem schwarzen Vorhang eine vom Scheitel bis zur Sohle in einem schwarzen Trikot steckende, gut gewachsene Tänzerin, die an und für sich unsichtbar bleibt, bis auf die ausgefüllte elegante farbige Kleidung, die sie trägt, geschickt angeleuchtet und nicht ganz unerotisch agiert. Da die Vorstellungskraft des Besuchers bei weitem blühender ist als die gezeigte Realität (einer der Gründe, die für viele Menschen Nacktheit weniger anziehend macht als sparsame Bekleidung), kommen sich die Besucher nach dieser Schau reizvoll verderbt und unmoralisch vor. Allerdings – nicht überall ist man in Prag so geschickt wie in der „Alhambra“.

Einer meiner Journalistenfreunde hier in Berlin fand andere Ver-

gnügnungs-„Beisel“ und Tabarins nicht sehr berauschend, und ich bin überzeugt, daß ihm alle Prager beipflichten.

Im Schriftstellerklub erwartet mich Jindrich Rohan, der zweite Dirigent des Prager Philharmonischen Orchesters. Er strahlt. Diesmal kann ich ihm die Einladung nicht abschlagen. Er hat allen Grund, „einen auszugeben“. Er wird im Ausland dirigieren. In Österreich und in Genf, vier Konzerte. Er sagt: „Es ist gar nicht so einfach, ein ‚Export‘-Dirigent zu werden.“ Der begabte junge Mann hat übrigens bei uns in der DDR noch kaum dirigiert. Wir bleiben bei den altgewohnten Namen, während die ČSSR solche jungen Begabungen für würdig erachtet, sie im kapitalistischen Ausland zu vertreten. Und dabei sehnt sich dieser Jindrich Rohan danach, einmal Gast der Dresdner Staatskapelle oder eines Berliner Orchesters zu sein.

Im Klub ruft mich die Herrmanová an. Das „Theater am Geländer“ kann nun tatsächlich nicht nach Leipzig fahren. Die Darstellerin ist immer noch krank, und ihr Mann, Dr. Fialka, der bei ihr bleiben muß, ist der führende Pantomime und Choreograph des Ensembles. Aber, sagt sie, sie wüßte einen Ausweg. Das „Schwarze Theater“, eine Pantomime der Gegenstände mit dem Thema „Poesie der Dinge“, wäre ein würdiger Ersatz. Nur eins steht seiner Entsendung entgegen, die einzelnen Szenen werden von vier Erzählungen eingeleitet, die der junge Schriftsteller Macourek geschrieben hat. Geschichten über Seife, Wollknäuel und Kätzchen, über das Liebesverhältnis zwischen Brief und Marke und über Schlüssel aller Art. Jan Werich und Ljuba selbst haben sie aufs Band gesprochen, und ohne diese Einleitung hängen die Szenen in der Luft.

Sie bittet: „Mistre“ – man geht in der ČSSR mit dem Wort „Meister“ sehr freigebig um – „Mistre, würden Sie uns die vier Geschichten genauso liebenswürdig übersetzen wie sie sind? Wir haben einen hervorragenden Schauspieler, der einstmals am Deutschen Theater gespielt hat. Er wird sie deutsch aufs Band sprechen.“

„Valtr Taub“, rufe ich aus. Sie bejaht.

„Einverstanden“, sage ich. „Vier Tage.“

Sie schüttelt den Kopf. „Nein – sechzehn Stunden. Morgen früh um halb sieben Uhr reisen wir nach Leipzig – oder auch nicht.“

„Geben Sie die Geschichten her, ich will's versuchen. Zwei Stunden muß ich abziehen. Ich sehe mir heute den Blažek an, ‚Und das am Heiligabend‘.“

„Hauptsache, wir haben es morgen früh.“

Im Hotelzimmer kaue ich am Bleistift. Die Geschichten sind so liebenswürdig geschrieben, so poetisch und zärtlich, daß es gar nicht einfach „flutscht“. Immer wieder lese ich alle vier, bevor ich mich an die Übersetzung der ersten wage.

Um neunzehn Uhr stehen zwei Erzählungen deutsch da. Noch nicht geschliffen und poliert, aber schon zum Anschauen. Ich muß ein Taxi rufen, damit ich noch rechtzeitig ins Theater komme. Ich habe dieses Stück dreimal gesehen. Einmal von einer Laienspielgruppe – die sich in der ČSSR sofort aller neuen „Erfolge“ bemächtigen –, dann in der Inszenierung des „Maxim-Gorki-Theaters“, und jetzt sehe ich es an der Stätte der Uraufführung, der „Prager Komödie“.

Man sagt dem Stück nach, es sei skeptisch und kritisch bis zur Destruktivität. Und man habe im „Maxim-Gorki-Theater“ deswegen viel entschärfen müssen. Ich bin nicht dieser Ansicht. Wie ein Stück über die Rampe kommt, liegt nicht nur am Text, sondern an der Inszenierung und den Schauspielern. Wenn ich einen Vergleich ziehen darf, so muß ich ehrlich sagen, daß mir in der deutschen Übersetzung ein Teil der Würze fehlt, die das Original besitzt. Ganz unverständlich ist mir die Berliner Änderung des Schlusses, mit dem der Autor sagen will: selbst der positivste Held hat noch schwache Seiten. Bei uns muß der Mann blütenweiß dastehen. Wie uninteressant und wie unwahrhaft!

Ich durfte das Stück genießen, ohne eine tiefschürfende Kritik darüber schreiben zu müssen. Das einzige, was meine reine Freude störte, war der Gedanke an die Schauspieler des „Theaters am Geländer“, die ich so bitter enttäuschen mußte. Nach dem ersten Schlußvorhang – wie undankbar für einen Freikartenbesitzer – setzte ich mich in Trab und gelangte atemlos bei dem Theaterchen an. Es spie gerade Mengen wild gestikulierender Menschen aus. Sie hatten Vorpremiere für das neue Stück „Autostop“. Und obwohl das Theater ausverkauft gewesen war, saß in seinem Zuschauer-raum sozusagen eine geschlossene Gesellschaft, aus den engen Freunden und der gesamten Pressekritik bestehend. Die „allerengsten“ Freunde – überraschend viele – waren alle noch drin. Das diskutierte, stritt, kostete nach, eine Gruppe bildender Künstler hatte sich Trompeten angeschafft, in kurzer Zeit die notdürftigsten Griffe darauf gelernt, und sie gaben den Premirebeteiligten ein schaurig-schönes Ständchen. An der Bar – welches Theaterfoyer in Prag hat keine Bar – begannen die geistigen Getränke bereits die streitbaren Geister zu befruchten. Es war mit niemandem zu reden. Sie lebten alle in dem Stück, das sie eben gesehen hatten.

Es dauerte sehr lange, bis die Hiobsbotschaft, die ich überbrachte, in ihrer ganzen Bedeutsamkeit erkannt worden war. Dann aber erwachte die Kassiererin, das bewährte Mädchen für alles und der gute Geist des Theaters, zu resoluter Aktivität. Auch Valtr Taub war nämlich nicht gekommen. Sie stellte einen Tisch mit einer Leselampe auf die leere Bühne, alarmierte die junge hübsche Tonmeisterin Vankova, ein Mikrophon wuchs aus dem Bühnenboden, gleich neben dem Tisch, und die Kassiererin kom-

mandierte: „So, Mistre, jetzt lesen Sie sich die Geschichten noch ein paar-mal durch, und dann sprechen Sie den Text aus dem tschechischen Original einfach ins Deutsche.“

Die Dame hatte Medizin studiert – das „Dritte Reich“ hatte die Vollendung ihrer Studien verhindert – und sich dabei stark mit Psychologie beschäftigt. Ich konnte ihrer suggestiven Kraft nicht widerstehen und versuchte das Wagnis, zu dem ich unter anderen Umständen keinen Mut gehabt hätte. Es zog auf der leeren Bühne von allen Seiten und vom Hängeboden her. Vor mir gähnte der dunkle Rachen des leeren Parketts. Die beiden bereits übersetzten Geschichten brachte ich nach vielen Versuchen einigermaßen zufriedenstellend über die Runden, doch inzwischen türmten sich neue Schwierigkeiten auf. Das feiernde Publikum der Vorpremiere begann im Foyer zu singen. Nicht sehr schön, aber laut. Die Mißtöne verewigten sich auf dem Magnetophonband, und es hieß immer wieder: löschen, löschen. Schon war ich dabei aufzustecken, da trieb man die Fröhlichen aus dem Foyer.

Eine Weile herrschte Ruhe, und ich kam voran. Dann hatten die Zecher im Theaterhof eine neue Zufluchtsstätte gefunden, die Trompeten ertönten ganz nahe, denn der Hof lag neben der Bühne. Ich spürte mit Schrecken, daß ich heiser zu werden begann. Meine Freunde eilten in den Hof und hielten den Zechern eine Rede darüber, daß das Gastspiel in Leipzig durch ihre Fröhlichkeit in Frage gestellt sei. So angeheitert sie waren, diese Mahnung gab den Ausschlag. Es graute bereits, als die letzte Geschichte in der Konserve des Magnetophonbandes ruhte.

Ich fuhr ins Hotel zurück und trug eine schwere Erkältung davon. Der Autobus der Schauspieler trug das Magnetophonband nach Leipzig, und ich war noch nicht wieder in Berlin angelangt, als ich einen Brief von der Kulturredaktion der „Leipziger Volkszeitung“ erhielt, in dem es hieß: „Während der Leipziger Messe gastierte das Prager ‚Theater am Geländer‘ bei uns. Zwischen den Darbietungen wurden reizende kleine Geschichten erzählt, die – wie uns mitgeteilt wurde – von Ihnen in aller Eile übersetzt wurden. Können Sie uns diese Übersetzungen zum Abdruck in unserer Zeitung zur Verfügung stellen? Uns wäre auch sehr daran gelegen, wenn wir etwas Näheres über den oder die Autoren erfahren könnten.“

In jedem Zimmer des Hotels ist ein Lautsprecher, der das Drahtfunkprogramm des Prager Senders ausstrahlt. Da ich schlecht schlafe, höre ich es von sechs Uhr früh an und freue mich über seine geschickte Kombination von leichter Muse, Schlagermusik, Volkskunst zur zeitgenössischen und klassischen Musik, über das behutsame, unauffällige Heranführen des Hörerpublikums an höhere Ansprüche. Nach den Sendungen, die das neue Lied

und das interessante internationale Lied beinhalten, erfolgt ein Hinweis und ein Angebot. Wenn eine Musikgruppe, ein Chor, ein Estradenensemble eines dieser Lieder in sein Repertoire aufzunehmen wünscht, werden sie ersucht, dem Rundfunk zu schreiben. Sie erhalten die Lieder postwendend. Ich habe die Probe aufs Exempel gemacht und erhielt innerhalb von drei Tagen einen Chorsatz von Cikker, der für „SLUK“, das slowakische Landesensemble geschrieben worden war. Ein Betriebsensemble, bei dem ich nachfragte, erhielt ein Spottlied aus der Zeit der amerikanischen IWW direkt aus dem Rundfunk. Sie holten es sich bei der Musikabteilung ab. *Das ist die lebendige Beziehung einer Musikabteilung zu Volkskünstlern.* (Das „Maxhütten-Ensemble“ hat sich mehrmals an die Musikabteilung aller unserer Rundfunkstationen und auch unseres Fernsehens gewandt mit der Bitte, den von ihnen gesendeten und ausgestrahlten „Kubanischen Freiheitsmarsch“, wenn auch nur mit der Grundmelodie und den Harmoniewerten, gegen Nachnahme nach Unterwellenborn zu schicken. Sie wurden noch nicht einmal einer Antwort für würdig erachtet.)

Im „Haus der Volkskunst“ sehe ich die Genossin Matoušková wieder, die einst die undankbare Aufgabe hatte, mich kreuz und quer durch das ganze Land zu begleiten. Ich werde nie vergessen, wie sie mir mit zehn Zentimeter hohen Absätzen über ein Stoppelfeld folgte, weil ich unbedingt das Haus besuchen wollte, in dem mich die Gestapo malträtiert hatte, als ich versuchte, im Frühjahr 1939 nach Polen zu flüchten. Nun sitzt sie mir gegenüber als Leiterin des Prager Hauses der Volkskunst. Ich erfahre, die Volkskünstler seien zuerst so sehr mit politischer Ensemblekunst überfüttert worden, daß die Jugend eine ganze Weile mißtrauisch gewesen ist. Man habe den Bogen überspannt. (Bei uns übrigens auch!) Nun aber erfreuen sich Agitationskolonnen und abendfüllende Programme der dramatischen Zirkel einer großen Beliebtheit.

Es gibt allein in Prag, unter vielen, fünfzehn dramatische Zirkel bei den Kulturhäusern der Gewerkschaften und Betriebe, die über ihr *eigenes* Theater verfügen, und da sie respektlos alles, was gut und interessant ist, auf ihren Spielplan setzen und ihre Programme gegenseitig austauschen, verfügen diese Theater über ein buntes, vielseitiges Repertoire und sind eine legitime Ergänzung des Spielplans der ständig ausverkauften Prager Berufsbühnen. Das ist auch aus den Eintrittspreisen ersichtlich, denn einige dieser Laienbühnen finanzieren sich ohne Schwierigkeiten selbst. Allerdings sind dramatische Zirkel in der ČSSR oft würdige Wettbewerbspartner der Berufsbühnen. Immer noch wird der Estrade eine große Bedeutung zugemessen. Sie ist in der ČSSR das, was wir bei uns „Programme junger Talente“ nennen, hat aber einen stärkeren roten Faden, eine besser motivierte Kontinuität im Programmablauf.

Sehr interessant sind die außerordentlich sorgsam geführten Tagebücher von dramatischen Zirkeln und anderen Volkskunstgruppen. Sie enthalten nicht nur die Chronik des Geschehens, sondern schildern in aller Breite und mit allen Konsequenzen die ideologisch-künstlerischen Diskussionen, und zwar mit solcher Lebendigkeit und der Auseinandersetzung am Objekt, am dramatischen Werk, der Revue, der Estrade, daß bei der Lektüre keine Langeweile aufkommen kann. (Das Tagebuch des Volkstheaters von Svitava ist mit Hilfe des Zentralhauses für Volkskunst vom Verlag der Gewerkschaft herausgegeben worden, und ich glaube, daß man diese gut illustrierte Broschüre bei uns übersetzen und unseren Kulturgruppen als Beispiel in die Hand geben sollte.)

Ich kann kaum aus den Augen gucken vor Schnupfen. Aber ich habe eine Chance, die Nachmittagsvorstellung des „Semafor“ zu sehen. Sie spielen den „Papierenen Blues“. Im Zuschauerraum die große Mehrheit junge Leute. Unter den Älteren erkenne ich einige Schriftstellerkollegen aus dem Klub, den berühmten Puppenspieler Professor Trnka, dem ich zusehen durfte, als er mit seinen kleinen Darstellern den Puppenfilm „Der Sommertraum“ zu inszenieren begann, und dessen Sohn, Oberschüler, ein opferbereiter Anhänger des Theaters „Semafor“ ist. Er darf manchmal schon mitspielen.

Unbequem sitze ich auf einem Klappstuhl am äußersten Rande. Und wenn mich dieser Zustand und mein Schnupfen keinen Augenblick daran hindern, wie gebannt auf die Bühne zu schauen, dann will das schon etwas bedeuten.

Der Autor, Hauptdarsteller und Sänger dieser „experimentellen Inszenierung von Erzählungen und Betrachtungen“, Jiri Suchy, hat sich nämlich in Christian Morgenstern verliebt und baut auf seinen Gedichten sein eigenes Kartenhaus auf. Ich sage Kartenhaus, weil er wirklich bei Morgenstern stehenbleibt, ihn distanzlos für die Gegenwart anwendet und damit der Veranstaltung für meinen Geschmack eine mit dem Staub überwundener Vergangenheit bedeckte Patina verleiht. Es ist wirklich so: Ich kann mich nicht von der Bühne abwenden und habe trotzdem ein Gefühl des Mißbehagens beim Anschauen.

Das Ganze ist äußerst mutig und interessant gemacht, die Einfälle übersprudeln sich nur so. Die parodistischen und mimischen, schauspielerischen Leistungen können sich wahrhaftig sehen lassen.

Und doch – ich beschließe: Mit dem Mann muß ich reden. Man darf bei Morgenstern nicht stehenbleiben. Die Reihe führt über Wedekind, die 11 Scharfrichter, das Wolzogensche „Überbrettli“, das literarische Kabarett „Schall und Rauch“ zu Kati Kobus, zu Erich Mühsam und Kanehl, über Ringelnatz zu Tucholsky und schließlich zu Weinert. Das will ich Suchy sagen.

Und so beginnt auch unser erstes Gespräch, bei dem ich über die Persönlichkeit seines künstlerischen Inspirators und die Entstehungsgeschichte des Theaters „Semafor“ viel erfahre. Ljuba Herrmanová hat recht gehabt: den Vorbildern E. F. Burian und V & W nachzueifern, dazu gehört schon etwas. Und Suchy fehlt bei aller Genialität, die er unzweifelhaft hat, die Verbindung und die kritische Nutzbarmachung der fortschrittlichen Tradition. Doch davon später.

Zunächst freut mich der Elan dieses jungen Künstlers, dem vielleicht nur ein paar gute kulturpolitische und politische Ratgeber fehlen, damit er ein Leuchtturm des Neuen für die Jugend sein kann. Denn es besteht kein Zweifel, daß große Teile der Jugend, und zwar der *gesamten* Jugend, nicht nur – was seine Gegner so gerne sagen – der jungen Leute aus Oberschulen und akademischen Berufen, auf ihn schwören.

Zuerst ist von seinem Ensemble die Rede. Er erzählt davon, daß an diesen kleinen Bühnen Schauspielschüler, Gesangsstudenten und solche, die es werden wollen, ihre Chance erhalten, sich vor einem kritischen Publikum zu bewähren. Daß sie dort lernen, fester auf den Brettern zu stehen, die die Welt bedeuten, daß sie sich selbst überprüfen können, ihre Eigenheiten und Begabungen erkennen und in ihnen erkannt werden. Manches Talent entdecken die Theaterleute gerade auf diesen kleinen Bühnen.

Aber nicht nur dort. Die Akademie für Musik und Schauspielkunst, „Amu“, hat – sowohl in Prag als auch in anderen Städten – ihre kleinen Studiobühnen, und es wäre gar nicht schlecht, wenn unsere Hochschulen einmal studieren würden, wie oft und wie spielfreudig diese werdenden Akteure in der ČSSR schon während ihres Studiums mit dem Publikum Bekanntschaft machen. Das gilt auch für die Filmhochschule. Die filmischen Examensarbeiten von künstlerischen Komplexbrigaden werden in regelmäßigen Matineen mit anschließender Diskussion einem debattierfreudigen jungen Publikum – wie Jiri Suchy sagt, „als hors d'œuvres zum Abschmecken“ – serviert. (Ich habe in Berlin nur in einem Fernsehprogramm einmal eine solche selbständige Arbeit von unseren Filmhochschülern zu sehen bekommen, das war die Erzählung „Tonka“ von Martin Viertel, filmisch gestaltet. Und ich hatte einen hervorragenden Eindruck. Wie wäre es, wenn wir weiter auf diesem Wege schritten und ihn verbreiteten?)

Jiri Suchy hat wieder Probe. Wir bedauern beide, daß wir unser Gespräch abbrechen müssen. Er wird mich am nächsten Morgen im Hotel abholen.

Der Abend bringt wieder ein Theatererlebnis. Pavel Kohouts „Dritte Schwester“ im „Realistischen Theater Zdeněk Nejedlý“. Eine neue Variation auf ein altes Thema: „Aus den Steintreppen zum Hausflur gehauen.“

Ein Stück unserer Zeit. Es geht um drei Schwestern, deren Mutter bei der Geburt der jüngsten im Kindbett starb. Die älteste vertritt Mutterstelle an den beiden anderen, nur sie weiß, daß sie alle drei verschiedene Väter haben. Denn die Mutter war ein „leichtes Mädchen“, herzlich, sinnlich, gutmütig und liebenswürdig.

Die tote Mutter erscheint immer dann auf der Bühne, wenn Menschen an sie denken und von ihr sprechen. Sie mischt sich in die Diskussion ein, und aus ihrem Auftreten erklärt sich der Charakter der Töchter. Die Handlung bewegt sich um das Bestreben der ältesten Tochter, die Väter der Kinder aufzufinden, zu stellen und verantwortlich zu machen. Ihrem eigenen, der verlumpt ist, muß sie selber auf die Beine helfen. Einem anderen, einem heraufgekommenen Kleinbürger, mit der Legitimation der Arbeiterpartei, weist sie die Tür. Der dritte Vater, Partisan und illegaler Arbeiter, hilft seinem Kind, noch bevor es ihn als Vater kennt, auf den richtigen Weg zu kommen.

Ein nicht unkompliziertes Stück, das gegen das Ende hin energische Strafung nötig hat. Es wird aber so hervorragend gespielt, daß das Publikum dieses Volkstheaters bis zur letzten Sekunde mitgeht. Der Autor führt neben Rudolf Vedral selbst Regie. Musik und die Tonmontage haben nicht nur eine begleitende, sondern eine gestaltende Funktion. Zu meiner Freude höre ich, daß unser „Deutsches Theater“ in Berlin die Absicht hat, die „Dritte Schwester“ aufzuführen.

Man mag über das eine oder andere Stück auf Prager Bühnen auseinandergehende Ansichten haben. Aber daß sich zur gleichen Zeit zehn Gegenwartsstücke auf dem Spielplan befinden (von denen nur zwei mir nicht gefielen), beweist die Anteilnahme tschechischer Autoren an den Problemen und dem Geschehen in der widerspruchsvollen Wirklichkeit ihres Landes. Erwähnenswert ist, daß eine ganze Anzahl Romanschriftsteller und Lyriker die Bühne entdeckt haben, wie Prácník, Ažkenazy, Jariš, Drda, Topol, Mráz. Das geht nicht immer gut ab. Aber sehr oft.

Und da auch der Dramatiker Pavel Kohout mit seinem Stück gegen die bloßen Karteibuchmitglieder der Partei, „Man nannte ihn Genosse“, danebengehauen hat, erscheint mir das bei Romanciers und Lyrikern gar nicht so verwunderlich. Beglückend ist festzustellen, daß selbst die kühnsten Experimente, vom Inhalt her, mit beiden Beinen auf dem Boden der Tatsachen stehen. Auch Pavel Kohout, den ich im Theater treffe, hat seine Idee, ein unwürdiges Mitglied der Arbeiterpartei – gegen den Hintergrund des Sieges der Klasse gesehen – anzusprangern, nicht aufgegeben. Er arbeitet im Auftrag und mit Unterstützung führender Funktionäre der KSČ an einer neuen Fassung.

Der künstlerische Leiter des „Semafor-Theaters“ (es hat auch einen politischen) holt mich ab. Wir fahren zur musikalischen Hälfte der Firma Suchy und Šlitr.

Nun erwartet man bei einem Komponisten einen großen Flügel im Mittelpunkt der Wohnung. Zu meiner großen Überraschung finde ich mich in einem Maleratelier wieder. Ja, Dr. Šlitr ist ein bekannter Maler und Graphiker – und Komponist dazu. Erst als ich die Bilder bewundert habe, die er von seiner Reise in die UdSSR als Ernte mitgebracht hat, kommen wir auf unser eigentliches Thema: Die Entstehung des „Kleinen Theaters“ und die Gründe dafür. Suchy sagt:

„Es hat alles mit Luxemburg angefangen, mit dem Sender Luxemburg. Alle Ermahnungen und Aufforderungen des Jugendverbandes halfen nichts. Die jungen Leute hörten Luxemburg. Als einige Funktionäre das Ansuchen an die Partei stellten, man möge das Abhören von Luxemburg administrativ untersagen, gaben die Genossen der Partei die richtige Antwort: ‚Was seid ihr für ein Jugendverband, der seine Jugend mit Verboten dirigieren will?‘ Nun, Herr Koplowitz, ich bin weder im Jugendverband noch in der Partei. Und ab und zu verstehen wir uns sogar miß und quer. Aber ich bin Patriot und für die Jugend. Da haben wir uns mit Šlitr zusammengesetzt und gesagt: Die Luxemburger kochen auch nur mit Wasser. Wir sind doch böhmische Musikanten. Solche Musik, heiß, interessant, provokativ, können wir genausogut machen, vielleicht sogar noch besser. Aber eins können wir ganz gewiß besser, nämlich die Texte. Wozu bin ich Dichter? Aber wie sollten wir unsere Schlager und Lieder publizieren? In unserem Land geht das am besten über ein Theater. Und so haben wir im kleinen Saal ‚Redoute‘ angefangen. Leute wie Horniček und Ljuba Herrmanová ermutigten uns. Einer unserer treuesten Freunde ist der ehemalige Innenminister der Tschechoslowakei, Genosse Barák, der auch heute noch keine Premiere unseres Theaters ausläßt. Aber er ist nicht der einzige. Führende Funktionäre der Regierung und der Partei beraten uns politisch. Sie schützen uns gegen Doktrinäer, die uns als Ketzer, Revisionisten und Intellektualisten bezeichnet haben. – Aber ich war ja noch beim Anfang. Es war ein schwerer Anfang, bis wir unsere Jazzcombo zusammen hatten, bis wir Schauspieler gewannen, bis die erste Revue vollendet war. In den vergangenen fünf Jahren haben wir gegen hundertfünfzig Lieder und Schlager mit eigenen Texten geschaffen. Und Komödien, Lustspiele, Revuen geschrieben. Jetzt ist es so, daß die Auflage unserer Schallplatten in die Hunderttausende geht. Unser Theater ist immer ausverkauft. Wir tragen uns selbst. Der Staat braucht nichts zuzuschustern.“

Und dann spielen sie mir ihre Schallplatten vor. Der Rhythmus: Blues, Foxtrott, die südamerikanischen Tänze, Walzer, Boogie, Tango.

Aber diese Musik lebt nicht nur vom Rhythmus. Sie lebt vor allen Dingen von den dichterischen, musikalischen Versteinen, die hervorragend interpretiert werden, zum Teil von Suchy selbst, von Ljuba Herrmanová und Sängern des Theater-Ensembles. (Ich habe ein paar Schallplatten mitgebracht und möchte sie gerne hier in Berlin einem Fachleutegremium vorspielen, in welchem sich hoffentlich auch Lyriker befinden, damit wir endlich die Schlagermisere der Einfallslosigkeit und des Primitivismus der Texte überwinden.) Es gibt kaum ein Gebiet der heiteren Muse und der Unterhaltung, auf dem Suchy und Šlitr sich nicht versuchen. Vom Dokumentarfilm, dem Reklamestreifen bis zum ernstesten Theaterstück. Und sie haben die Jugend Prags auf ihrer Seite.

Aus dem Vormittagsgespräch wird eine Tagessitzung. Wir kommen ins Streiten. Ich finde, daß die beiden, gerade weil sie die Lieblinge der Jugend sind, verantwortlich dafür sind, wohin sie die Jugend führen. Ich finde, daß man bei der kritischen Darstellung der Probleme und den Äußerungen der Lebensfreude in dieser Zeit nicht stehenbleiben darf, daß man den Weg erleuchten muß, den Weg voran. Ich finde einige der Verse etwas zu anspruchsvoll für die breite Masse der Jugendlichen.

Šlitr lacht. „Ein paar sozialistische Brigaden haben uns in einen Betrieb eingeladen. Der ängstliche Gewerkschaftsfunktionär sagte uns: Seid doch recht einfach, das sind doch nur Arbeiter! Wir haben es ihm versprochen, um ihn zu beruhigen, und dann unser Programm genauso gespielt wie im Theater. Die jungen Leute haben nicht nur alles verstanden, sondern tüchtig mit uns diskutiert. Wie kann man nur unsere jungen Arbeiter so unterschätzen. Wie ist es bei euch damit?“

Und dann erzähle ich, bis sie zur Arbeit müssen.

Am Abend sehe ich das Schauspiel von Ažkenazy, „Der Gast“. Die Fabel ist ganz einfach, wie bei allen guten Theaterstücken: In ein Verkehrsgasthaus an der Autostraße nach Prag, dessen Wirt in einem deutschen Konzentrationslager gelitten hat, kommt ein westdeutscher Gast, früher Sudetendeutscher aus Gablonz, weil sein Wagen eine Panne gehabt hat und repariert werden muß. Er hat sich eine kleine tschechische Abiturientin auf-gelesen, die ein bißchen leicht ist und gerne in einem „Mercedes 300“ fahren möchte, wofür sie auch auf ihre Art zu bezahlen bereit ist. Der Herr provoziert durch seine Art und Weise, gar nicht einmal mit Absicht, sondern einfach durch die Mentalität des deutschen Herrenmenschen, den Wirt und alle Anwesenden. Er protzt, prahlt mit dem Wohlstand, ironisiert die Rückständigkeit des sozialistischen Staates, fährt Moselwein auf und versteigt sich schließlich zu der Ansicht, er hätte zwar mit Konzentrationslagern nichts zu tun gehabt, aber zuverlässige Freunde hätten ihm gesagt, es seien Sanatorien zur Abhärtung der Menschen gewesen, wo es eine Art

moderner Kneippkur im Großen gegeben hätte. Wenn dabei Leute umgekommen seien, dann entspräche das dem Malthus-Gesetz vom Überleben der Lebensfähigen. Der junge Wirt, überwältigt von seinen Erinnerungen, zieht den Revolver und schießt hinter dem westdeutschen Gast her. Er läuft, sofort danach zur Besinnung gekommen, seinem Opfer nach. Der Mann ist nicht mehr zu sehen, also anscheinend unverletzt. Inzwischen erscheint der Monteur. Der Wagen wird in Ordnung gebracht. Endlich kommt der Gast zurück mit der Polizei. Er hat nur einen Streifschuß erhalten, jedoch der Wirt muß – und das sieht er selbst ein – verhaftet werden. Der Besucher war ein Gast.

Neben der Haupthandlung wird eine zarte Liebesgeschichte zwischen dem aus seiner Gleichgültigkeit aufgestörten Mädchen und dem Wirt angedeutet.

In diesem Stück ist alles zwischen den Zeilen gesagt, in einem herrlichen dichterischen Dialog, dessen Meister Azkenazy ja immer gewesen ist. Die Wirkung ist tief und nachhaltig. Es dauerte eine ganze Weile, bis die Zuschauer zu applaudieren begannen, nachdem der Vorhang gefallen war. So ergriffen waren sie. Ich glaube, daß man dieses Stück bei uns spielen sollte. Azkenazy hat mir gesagt, es werde bereits übersetzt.

Die interessanteste Persönlichkeit im Zentralen Kulturhaus der Gewerkschaft der öffentlichen Dienste auf dem Friedensplatz in Prag scheint mir nicht der Direktor zu sein, nicht der eine oder andere Sektorenleiter der verschiedenen Zirkel und Arbeitsgemeinschaften, nicht einer der Referenten und Dozenten, sondern: der Tanzlehrer, der Tanzmeister des Gesellschaftstanzes, Mentor des guten Benehmens, des würdigen Auftretens in unserer Gesellschaft. Es ist ein drahtiger junger Mann, mittelgroß, mit schmalen dunklen Gesicht und dunklen Augen. Er sieht eigentlich mehr wie ein Slowake aus, als nach dem Prager Arbeiterjungen, der er ist.

Nun hat in der Tschechoslowakei der Tanzlehrer eine fortschrittliche Tradition. Die tschechischen Bürgervereine, die sich im Kulturkampf gegen die Habsburger der Formen der gesellschaftlichen Zusammenkünfte bedienten, sahen in dem Tanzlehrer bereits damals den Erzieher zum guten Benehmen, aber außerdem den Patrioten, der den jungen Leuten jene Volks- und Gesellschaftstänze beibrachte, die in österreichischen Salons nicht getanzt werden durften.

Dieses Ansehen verstärkte sich noch in den letzten Jahren. Natürlich leben auch in der Tschechoslowakei noch ältere bürgerliche Tanzmeister, die in geduldiger und liebenswürdiger Beratung in die veränderte Berufsarbeit unter den Bedingungen des sozialistischen Staates eingeführt werden, jedoch den Löwenanteil der Tanzlehrer stellen bereits die jüngeren Men-

schen. Ein Nahziel ist, daß kein junger Mensch über fünfzehn Jahren in der ČSSR ohne Tanzstunde aufwächst.

Vorläufig reicht die Anzahl der Tanzlehrer noch nicht aus. Das Interesse des jungen Publikums ist ungeheuer. Bei der Anmeldung zu den Tanzkreisen, die für jede Saison an bestimmten Tagen stattfindet, mußte wegen des gefährlichen Ansturms im Kulturhaus am Friedensplatz die Polizei eingreifen. Im Augenblick hat man eine Zwischenlösung gefunden dadurch, daß auf den Volkskunstschulen Tanzlehrer ausgebildet werden. Zu allen Mittel- und Oberschulen, Lehrlingskombinaten, Großbetrieben, Verwaltungen, aber auch zu größeren sozialistisch gelenkten LPG-Dörfern bestehen direkte Verbindungen der Abteilungen Gesellschaftstanz in den Kulturhäusern, so daß Tanzunterricht in den oberen Klassen eine freiwillige, aber beinahe selbstverständliche Ergänzung des Unterrichts ist.

Auf Gesellschaftskleidung wird großer Wert gelegt, und ich habe selbst bei meinem Bekannten einen jungen Mann von vierzehn Jahren getroffen, der schon seit seinem zwölften Lebensjahr Kronen und Scheine in das Sparschwein legt, damit ihm die Eltern nicht nur den ersten dunklen Anzug kaufen, sondern seine Ersparnisse ihm das Recht geben, Schnitt und Modernität zu bestimmen.

Meister Pavlik legt großen Wert auf die Breite des Tanzunterrichts. Deshalb läßt er lieber junge, anmutige Tänzer die zugänglichen Formen von neuen Tänzen, etwa Cha-Cha und Charleston vorführen, als perfekte Routiniers im Schautanz glänzen. Er sagt: „Bei solchen Demonstrationen muß das Parkett das Gefühl haben: das kann ich auch!“

Übrigens wird in der Tschechoslowakei auch bei Turnieren „Lipsi“ getanzt. Das haben wir bei uns niemals erreicht. Ich glaube, daß wir leider bei dem „Lipsi“ die Flinte viel zu früh ins Korn geworfen haben. Eine gute Sache wurde ungeschickt begonnen, dann mit etwas Nachdruck und wenig guten Schlagern forciert, und dann klein beigegeben, als die Agitation des Feindes bei gewissen Kreisen unserer Jugend Unlust und Widerstände hervorrief. Wie käme es sonst, daß dieser hübsche Tanz der Seiferts ringsum in den befreundeten Ländern getanzt wird, daß deren Komponisten neue Musik in seinem Rhythmus machen, während er bei uns in der Versenkung verschwunden ist?

Pavlik lädt mich zu einem Tanzabend ein, an dem auch ein Wettbewerb der Amateurklasse in den lateinamerikanischen Tänzen stattfindet. Natürlich sage ich zu.

Dies ist nicht mein erster Besuch in einem Kulturhaus der Gewerkschaften in Prag. Vor Jahren berichtete ich über das Smichower Haus der Metallarbeiter, berühmt durch seine Tanzabende, und den „Kováček“ (das Metallarbeiterchen), eine Puppe, die der Held der im Puppentheater auf-

geführten Stücke ist, sozusagen ein sozialistischer „Kasper“. Die Stücke werden bei guten Autoren in Auftrag gegeben und von einem so großen Ensemble von Laienpuppenspielern dargestellt, daß das Theater „Kováček“ ohne weiteres drei bis vier Stücke auf dem Wochenspielplan haben kann und natürlich auch auf dem Prager Theaterzettel gleichberechtigt neben den Berufspuppenbühnen steht.

Als ich am Abend Meister Pavliks Einladung folge, kann ich einen Vergleich ziehen zwischen den Erlebnissen auf dem Parkett im Smichower Kulturhaus vor vier Jahren und dem Betragen der Jugend von heute.

Damals sagte mir der Kulturhausleiter: „Zuerst haben uns die Halbstarcken ein paarmal die Einrichtung zerkloppt, als wir ihrer Tanzlust die Zügel freigaben. Dann schlossen wir mit den Tanzkapellen die folgende Vereinbarung ab: Drei ‚heiße‘ Tänze hintereinander in einer Tour schaffen einen solchen Tätigkeitsdrang, daß dann die Scheiben kaputtgehen. Ihr dürft so heiß spielen, wie ihr wollt, aber in jeder Tour muß es einen zum Gesellschaftstanz gewordenen Volkstanz wie Polka, Trn und ähnliche geben und einen langsamen Walzer, Tango, Slowfox zum Schluß. Dazwischen könnt ihr wie in ein Sandwich den Boogie legen, den Cha-Cha oder den Charleston.“

Diese Regelung bewährte sich. Das war damals. Auch heute fand sich – diesmal als seltene Ausnahme – im Kulturhaus am Friedensplatz ein etwas wild gewordenes Pärchen. Ein junger Mann – nicht etwa der Tanzmeister, das wäre unter dessen Würde –, nur ein Mitglied des Tanzkreises, ging zu dem Wilden und sagte freundlich: „Ich sehe, es ist Ihnen zu heiß hier drin. Im Korridor ist es bei weitem kühler. Dort können Sie auch Ihre Jacke ausziehen und den Schweiß abwischen. Wenn Sie sich wieder hübsch abgekühlt haben, erwarten wir Sie auf dem Parkett.“ Und ohne Widerstand zu leisten, ging das Paar, puterrot im Gesicht, aus dem Tanzsaal. Nach zehn Minuten kamen sie manierlich wieder. Keine Klagen mehr.

Eine bürgerliche Tradition, die ich sehr nachahmenswert finde, herrscht in der Tschechoslowakei immer noch. Die Eltern kommen mit ihren halbwüchsigen oder bereits erwachsenen Kindern zum Tanzabend, erinnern sich ihrer eigenen Tanzstunden und sind, gut gekleidet, eine ansprechende Folie zum bunten Strauß der Jugend. Nur daß es eben heute Arbeitereltern sind und Arbeiterjugend, die Jugend der herrschenden Klasse.

Es werden nur leichter Wein und nichtalkoholische Getränke serviert, die in reicher Fülle und Vielfalt vorhanden sind. Beim Büfett draußen kann man sich Torten oder belegte Brötchen holen.

Die Regeln des Turniers sind viel strenger, als es bei uns üblich ist. Neben dem Präsidium der Jury sitzt in jeder Ecke des Tanzparketts ein Punktrichter. Jeder Tanz wird sofort beurteilt und eine Gesamtnote verkündet. Das Publikum ist überraschend fachkundig.

Der erfolgreiche Tanzabend macht mich neugierig auf das, was am Tage geschieht in diesem großen ehemaligen Volkshaus. Es gibt bei uns in der Deutschen Demokratischen Republik ähnliche Häuser, schönere, manche noch geräumiger. Warum nur bin ich soviel mehr hingezogen zu der Art und Weise, wie man hier mit jungen Leuten arbeitet? Das kann doch nicht nur an meiner tschechischen Großmutter liegen.

Mich freut, wie hier jeder Vortrag gleichzeitig eine Unterhaltung ist, eine Unterhaltung, für junge Menschen *inszeniert*, überlegt, nie trocken dargeboten, immer umrahmt von der dazugehörigen künstlerischen Kulisse. Man nennt etwas, um nur eine Sparte zu erwähnen, musikalisch-literarische Unterhaltung. Die Veranstalter geben sich große Mühe mit dem Erfinden von anziehenden und reizvollen Titeln ihrer Veranstaltungen. Wenn Theater, Film, Journale und Presse in der Suche nach einer effektvollen und anlockenden Überschrift wetteifern, kann doch die kulturelle Massarbeit, die unsere Jugend wirbt, keine Ausnahme machen. Wesentlich ist, daß immer versucht wird, eine Beziehung zu den Künstlern selbst herzustellen. Das geschieht beim „Theater der Musik“, bei der „Volksuniversität“ und auch hier in Kulturhäusern. Gespräche mit Theaterleuten über die geheimnisvolle Welt hinter den Kulissen, Berichte von Schauspielern darüber, wie sie zur Bühne kamen, Treffen mit Schauspielern und Regisseuren, Musikern und Komponisten. Die Studenten der Filmhochschule erklären der Jugend an alten Filmen aus dem Archiv die Gesetze der Filmkunst, führen in einer anderen Veranstaltung ihre eigenen Filme vor. An beiden Abenden zeigen sie nicht nur die guten, sondern auch die schlechten Werke, sie erklären, warum ein Streifen gut oder schlecht ist, damit die Jugendlichen eigene Maßstäbe finden, wenn sie selbst ins Kino gehen. Interessant sind die Lyrikabende der jungen Dichter. Nach dem Grundsatz „Poesie der Jungen – von Jungen vorgetragen, wirkt auf Junge“ durchgeführt, von moderner Musik umrahmt, sind diese Abende des Zusammenfindens immer ausverkauft. Die musische Abteilung des Klubhauses führt nach einem sorgsamsten Plan junge Leute von der Tanzmusik zur leichten Unterhaltungsmusik, zur Opernmusik, zur Klassik und zur Moderne. Und immer wieder inszeniert, unterhaltsam und bildend zugleich. Und immer wieder alle Kraft dem Neuen, dem In-die-Zukunft-Weisenden.

Wir haben so etwas einmal in der Berliner Sporthalle in der Stalinallee versucht. Dort standen zwei Veranstaltungen auf dem Programm. Ein Tanzabend mit einer modernen Jazzcombo und ein Hootenanny mit Perry Freedman, Vera Korch, Weichert, Hermann Hähnel und anderen sehr begabten jungen Künstlern. Dem Tanzabend, dessen ausverkaufter Besuch von vornherein gesichert war und der dem Vergnügungsbedürfnis der Jugend mit starkem Westwind entgegenkam, wurden alle Aufmerksamkeit,

Fürsorge und beträchtliche Mittel geboten, deren der große Stab des Jugendklubhauses fähig war. Aber alle Hindernisse, alle Pannen, aber auch alle Sorglosigkeit und Gleichgültigkeit der Jugendfunktionäre häuften sich beim fortschrittlichen Hootenanny, einer Veranstaltung aus der Tradition der USA-kanadischen Arbeiterbewegung. Und das geschah nicht nur einmal, sondern mehrere Male hintereinander, obwohl das Hootenanny unvergleichlich wertvoller war und viel wichtiger und inhaltvoller als der übliche Jazzrummel, bis endlich Perry Freedman und seine Freunde ihre Bemühungen in der Sporthalle aufgaben. – Ich ziehe diesen Vergleich, weil ich in der ČSSR erlebt habe, daß man dem schwierigen, anspruchsvollen Neubeginnen alle Erfindungsgabe und alle Kraft zuwendet und nicht die kalte Schulter.

Am Abend, im „ABC-Theater“, die „Drei Pomeranzen“ von Raikin-Horníček, eine italienische Märchenkomödie aus der Zeit der „Commedia del arte“, im Leningrader „Theater der Satire“ von Raikin wieder ausgegraben und von Horníček, dem Autor, Regisseur, Schauspieler für die ČSSR, gänzlich umgeschrieben und aktualisiert. – Es war ein großartiges Theatererlebnis! Endlich wieder eine echte Brücke zum alten „Befreiten Theater“ der zwanziger und dreißiger Jahre. Das Stück erinnerte mich ein wenig in seiner Art an die englische „Pantomime“ (die übrigens alles andere als stumm ist), ein auf die Gegenwart bezogenes Märchen für Erwachsene und Kinder, wobei die vergebliche fromme Hoffnung der Autoren und Veranstalter jene ist, daß die Kinder sich an die Märchenelemente halten und die saftigen, mehr ein- als zweideutigen Witze und die Zeitbezüglichkeiten nur von den Erwachsenen konsumiert werden. In der „Pantomime“ wird der schöne Prinz immer von einem noch schöneren Mädchen im Trikot gespielt und die böse Hexe oder Zauberfee immer von einem „Hut-Komiker“ (etwa Karl Napp). Im Gegensatz zur englischen „Pantomime“ sind die „Drei Pomeranzen“ strikt für Erwachsene geschrieben. Bei den „Drei Pomeranzen“ ist der Zauberer alles, Conférencier, Kommentator, Deus ex machina und Hauptdarsteller. Deshalb kann er es sich gestatten, an die Rampe zu treten und von der Bühnenkanzeln eine Predigt an die Jugend zu halten, eine Predigt gegen die Gleichgültigkeit, die mit Jubel akzeptiert wird. Eine moralische anfeuernde Predigt, die sich in ganz kurzer Zeit über Straßen und Plätze ins Ohr der Jugend weiterverbreitet. Allein um dieser Predigt willen sollte man erwägen, ob die „Drei Pomeranzen“, die immerhin gut genug für Leningrad waren, nicht auch im „Theater im 3. Stock“ der „Volksbühne“ Platz fänden. Man verzeihe mir diese etwas ironische Bemerkung, aber als ich gelegentlich einer Kollegiumssitzung von den vielen Gegenwartsstücken in Prag berichtete, die zur gleichen Zeit auf dem Spielplan stünden, und von den „heißen Eisen“, die sie anpackten, machte ein Intendant mit

vornehm-gerümpfter Nase die Bemerkung: „Das meiste ist nur Hitze und kein Eisen.“ Wann gewöhnen wir uns endlich diese preußische Überheblichkeit ab?

Die Fialkova ist wieder gesund. So kann ich doch die Revue „Die neun Hüte“, jene Mischung aus Pantomime und modernem Kabarett, anschauen, die beinahe in Leipzig gastiert hätte. Es ist bestürzend, was für ein Interesse ich an den Erfolgen und Schwierigkeiten der tschechoslowakischen Freunde nehme, wenn ich selbstkritisch erkennen muß, daß ich es für ähnliche Ereignisse bei uns zu Hause nicht aufbringe. Das mag daran liegen, daß sich unsere Leute nicht so vertrauensvoll in die Töpfe gucken lassen, daß doch noch ein recht enger professioneller Kastengeist das Verhältnis zwischen interessierten Kulturfunktionären und Berufskünstlern hemmt. Aber sicher trage ich auch einen Teil der Schuld.

Diese Revue ist beinahe das Beste, was ich in Prag sehen konnte. Sie hat eine konsequent durchgeführte Idee und einen politischen Sinn. Der berechtigte „Lokalpatriotismus“ – „Prag ist Prag, da kann man nichts machen“, so heißt ein Chanson – wirkt gar nicht überheblich. Die Chansons sind von einer charmanten Frechheit („Mein Liebster ist ein Maurerpolier“), die kaum zu überbieten sind. Sie werden meist von Ljuba Herrmanová vorgetragen. Hier hat Jiri Suchy seine Idee entwickelt: Wenn alle Waffen der Welt Flöten wären, was gäbe das für ein schönes Konzert. Sie trug den Titel: „Wenn alle Flöten der Welt . . .“

Die Revue „Die neun Hüte“ begleitet das Prager Leben durch Jahrhunderte. Sie beginnt mit dem Türken, der aus Liebe zur böhmischen Müllerstochter seinem mohammedanischen Glauben abschwor, das erste Kaffeehaus in Prag errichtete und den türkischen Kaffee in Böhmen einführte. Der Beschauer geht mit dem Gefühl aus dem Theater: Es ist nicht nur schön, in Prag zu leben, es ist schön, überhaupt zu leben; und ohne daß das irgendwo plakativ gesagt wird: Es ist schön, im Sozialismus zu leben. Es ist eine Nachmittagsvorstellung, die ich besuche. Aber die Stimmung ist jene eines Premierenabends.

Auch diesen kann ich am gleichen Tag erleben. Endlich lerne ich das „Schwarze Theater“ kennen, jenes Programm, dessen Szenen ich durch meine Übersetzungen für unser Messeprogramm vorbereiten half. Wenn ich von der „Alhambra“ berichtet habe und der körperlosen Striptease-Show, so ist hier die „schwarze Kunst“ aus dem Trick und der leichten Unterhaltung auf die künstlerische Ebene erhoben. Die Poesie der Dinge, wie bei Karel Čapek, Jaroslav Hašek, bei den Lyrikern des tschechischen Poetismus, aber selbst bei kommunistischen Dichtern wie S. K. Neumann und Jiří Wolker zu finden ist, offenbart sich auf der Bühne.

Wie die Wäsche auf der Leine miteinander flirtet und die Männerunterhose und das Hemdhöschen während der Abwesenheit der Wäscherin vom Wind in den Korb geweht werden und die kleine Wäscherin dann beim Aufhängen feststellt, daß lauter kleine Höschen dazugekommen sind, das ist ganz entzückend gemacht. Aber die lustigen Masken im Widerstreit, in der nachbarlichen Kabbeleien, und ihre Begegnung mit der drohenden Gasmaske zeigen die wahre Richtung des „Schwarzen Theaters“. Die einzelnen Uneinigen jagt die Gasmaske vor sich her. Vor der Einheitsfront muß sie die Segel streichen und wird besiegt.

„Ich möchte mich mit einer Oberschulklasse, einer sozialistischen Brigade und der Jugend in einer LPG darüber unterhalten, was sie für Steckenpferde haben und was sie in ihrer Freizeit tun. Allerdings darf das nicht vorbereitet sein. Sie müssen so besucht werden, daß sie nicht auf den Gast gemünzte, diplomatische Äußerungen machen. Geht das?“

Es ging. Eine Stunde dauerte es, bis der freundliche Ausländer in den Betrieb kommt, eine weitere halbe Stunde, bis ein Zimmer ausfindig gemacht worden ist, wo gerade keine Sitzung stattfindet, und dann sitze ich endlich mit ihnen zusammen, mit der Brigade aus der mechanischen Werkstatt.

Jeder ist eine Persönlichkeit. Ihre Beziehungen zur Kultur? Pežek spielt Saxophon und Klarinette und hat in der Brigade eine kleine Jazzcombo zusammengestellt. Hanslik ist der Initiator der Fußballwettbewerbe zwischen den Werkstätten; es gibt aber solche: Verheiratete gegen Junggesellen. Sie lesen alle viel und ausgesucht. Svrček hat ein Auto, weil beide arbeiten, er und seine Frau. Er hilft oft zu Hause, und als ich ihn frage, ob der neue Fernsehapparat ihn vom Theater fernhält, sagt er: „Das sind zwei verschiedene Sachen. Zur Television brauche ich mir keinen Kragen anzuziehen und keinen Binder, da sitze ich in Kamelhaarschuhen im weichen Sessel, stütze mich mit den Ellenbogen auf die Lederkante und mache die obersten Hosenknöpfe auf. Aber wenn ich ins Theater gehe, das ist etwas ganz anderes. Das ist keine Konserve. Da ziehe ich mich gut an, und es wird ein kleines Fest.“

„Wohin gehen Sie ins Theater?“

„Das kommt darauf an. Ins Nationaltheater nur zu Smetana-Opern oder zu Stücken von tschechischen Klassikern. Früher bin ich viel in die ‚Komödie‘ gegangen und ins ‚Kammertheater‘. Aber jetzt, wenn ich eine Karte ergattern kann, no – halt ‚Theater am Geländer‘ oder ‚Semafor‘.“

Die anderen bestätigen nickend, daß sie ähnliche Vorlieben haben. Sie machen alle den Unterschied zwischen der zu Hause genossenen Unterhaltung und Bildung und den „kleinen Festen“, sobald sie Kino- oder Theaterkarten erstanden haben. (Erstanden im wahrsten Sinne des Wortes.)

Wenn sie Einwände haben – und das geschieht gegen gewisse Entgleisungen bei den jungen Theatern zuweilen –, laden sie die Künstler zur Diskussion in den Betrieb ein. Die kommen sogar wirklich.

Die Brigade beantwortet meine Frage zwar bereitwillig, hat aber selbst so viele auf der Pfanne, daß ich kaum zum Fragen komme. Vor allem sind sie besorgt wegen Westberlin. Sie können sich so ein Geschwür in einem gesunden Körper gar nicht vorstellen. Sie wollen wissen, wie die Brigaden arbeiten – wieder muß ich meine Erlebnisse mit den Jungen vom KWO auspacken. Eines aber kann ich als Ergebnis mit nach Hause nehmen: Diese jungen Arbeiter haben keine Furcht vor den kleinen Theatern, sie finden sie gar nicht überintellektuell und exklusiv.

Kút, ein Arbeiter mit dem Gesicht eines Gelehrten, lädt mich zum Fernsehen ein. Er sagt: „Es ist uns zu langweilig, allein fernzugucken. So gehen wir uns gegenseitig besuchen, schauen uns die Programme bei den Genossen an, die die größte Wohnung haben, und stiften alle etwas für den Abendschmaus. Dann können wir auch gleich über die Sendungen diskutieren.“ (Zur Nachahmung empfohlen!) „Wir sind eben gerne zusammen. Kommen Sie doch am Sonntag zum Genossen Veselenyi, nach Praha II, Budečska 10, wir erwarten Sie um drei Uhr. Wir wollen uns gemeinsam das Spiel der Landesmeister von der ČSSR und Spanien anschauen. Der FC-Barcelona ist zu Gast. Nachher gibt es ein interessantes Kulturprogramm.“

Kann man da nein sagen?

Die Brigade hat in einer erweiterten Arbeitspause mit mir gesprochen. Sie machen die halbe Stunde nach Schichtende gut.

So bleibt mir genug Zeit übrig, die Oberschule „Jan Neruda“ in Prag I, Hellichova 3, zu besuchen. Der Direktor bewilligt mir soviel Zeit, wie ich nötig habe. „Mit einem Schriftsteller aus der DDR diskutieren, das ist so gut wie drei Schulstunden. Machen Sie sich keine Sorge um unseren Plan.“ – Ach, wenn es mir doch in Berlin so erginge!

Die jungen Leute sind neugierig, aufgeschlossen, tragen zum Teil enge Hosen, Igelfrisuren, die Mädchen ziehen Pferdeschwänze vor. Sie sind „aufgekratzt“ und lustig, haben wenig Respekt vor dem Gast und halten mit ihrer Meinung nicht hinter dem Berge. Einige schreiben Gedichte, die ich sofort begutachten muß. Es dauert eine ganze Weile, bis wir uns zum Thema durchschlängeln. Was sie in ihrer Freizeit machen? Sie sind musikalisch, einer nimmt Sprecherziehung, er will Schauspieler werden wie sein Vater. Die Klasse hat einen der besten dramatischen Zirkel der Prager Jugend. Der Sport spielt eine große Rolle, besonders bei den Jungen. Drei Mädchen sind in einer Ballett- und Gestaltungstanzschule.

Wenn sie Theaterkarten bekommen (das *wenn* spielt eine große Rolle),

gehen sie gerne in das „ABC-Theater“ und – wieder höre ich die Namen: „Theater am Gelände“ und „Semafor“. Im „Paravan“ waren sie einmal, aber sie wollen nicht wieder hin. Es wurde zuviel geschimpft.

„Und wie steht es mit dem Nationaltheater, den Kammerspielen und der Operette?“

„Na ja, ins ‚Narodni‘ oder in die Oper gehen wir ja sowieso von der Schule aus. Und für die Operette ist uns die Zeit zu schade.“

Dichterabende, zeitgenössische Musik, Kunstdiskussionen, Ausstellungen mögen sie gern. Vielleicht ist es wichtig zu erwähnen, daß Konzertabende mit der Musik von Zeitgenossen ständig ausverkauft sind. Moderne Musik (damit ist nicht Jazz gemeint) erregt die Gemüter der Jugend.

Ich frage: „Apropos Jazz, hört ihr Luxemburg?“

Antwort: „Ach, das war früher mal, der ‚Česky Jazz‘ ist viel interessanter.“ Was sie mit „Česky Jazz“ meinen, sind Tanzlieder und Schlager der „neuen Welle“, die vom poetischen und satirischen Text ausgehen.

Na also.

„Erzählen Sie uns lieber von drüben, waren Sie schon einmal in Westdeutschland?“ Wieder sind wir mittendrin. Nach drei Stunden verlasse ich heiser die Schule.

Die Fahrt im geräumigen „Tatra 603“ hinaus in die sonnige Natur bringt Entspannung und Erholung. Doch der Anlaß ist derselbe. Unser Fahrer ist eine wahre Enzyklopädie. Von jedem Stein am Wege weiß er etwas zu berichten. „Schauen Sie dort oben, die beiden Denkmäler!“ Wirklich, da stehen sie. Unsere Landstraße liegt in einem Tal zwischen zwei Hügeln, und auf der Spitze jedes Hügels steht ein Denkmal. Das eine haben die Preußen für ihre Gefallenen errichten lassen, das andere Maria Theresia. Wir sind in der Nähe von Kolin, wo die große verlustreiche Schlacht zwischen Fridericus Rex und der fruchtbaren Landesmutter, oder besser ihren Landeskindern, stattgefunden hat. – Das weiß ich alles nicht aus dem Geschichtsunterricht, das erklärt uns der Chauffeur. Und ich kommandiere: „Halt, hier bleiben wir.“

Das Bild des Friedens zwischen den beiden Gefallenenendenkmälern zieht mich an. Die LPG heißt „Velim“, berühmt durch ihre Gemüse- und Blumenzucht. Diesmal schendere ich geruhsam durch das lange, saubere Dorf, die würzige Luft tiefatmend auskostend.

Die Jugendbrigade ist auf dem Feld. Sie soll am „1. Mai“ den Titel erhalten. Die Burschen und Mädchen sind überrascht von der Frage, was sie in ihrer Freizeit tun. Ein blonder Hüne stößt hervor: „Nu, Mädchen!“

„Glaube ich euch – aber doch nicht *nur*.“

„Gedichte lese ich gern“, sagt eine Gärtnerin. „Puschkin, Seifert, Neruda, Noha – na und alle die neuen.“

Aha – alle die neuen.

Josef Vlk liebt Zukunftsromane wie „Station Mond“. Sie haben einen Gesangszirkel und singen gerne, ins Theater kommen sie nur selten. Was für Schlager sie gerne hören, fragte ich, welchen sie am meisten gesungen hätten. Wie aus einem Munde kommt es: „Včera nedele byla. – Gestern war Sonntag“ – Text Jiri Suchy, Musik von Slitr.

Was zu beweisen war.

Am späten Nachmittag höre ich den Schlager noch einmal, von Jiri Suchy selbst gesungen. Das Theater „Semafor“ hat dem Druck der Prager Jugend nachgegeben und außerhalb des Theaterprogramms die Musikrevue „Suzanna, je sama doma“ („Susanne ist allein zu Hause“) im großen Saal der Städtischen Bücherei veranstaltet. Gegen tausend junge Leute drängen sich im überfüllten Saal, Hunderte stehen auf dem Vorplatz, die keine Karten mehr bekommen haben.

„Susanne ist allein zu Hause“ – das ist nicht, wie sich genußsüchtige Spießer denken mögen, ein Lustspiel mit erotischem Einschlag. Ich will diese Revue genau schildern, weil ich der Darstellung einen Vorschlag hinzufügen möchte.

Über der Bühne ein riesiger Magnetophonteller mit Band darin, in dessen Mitte ein Lautsprecher, der zugleich literarischer Rahmen und Kommentar der Veranstaltung ist. Die Stimme eines jungen Mädchens ertönt daraus. Sie erzählt, daß sie Krach mit ihrem Freund gehabt habe, und zur Strafe für sein Unverständnis will sie alle Bänder seines sorgsam gehüteten Schlagerschatzes abspielen, an die sie sonst nicht herandarf. Unten wird es hell, auf der Bühne stehen eine hervorragende Jazzcombo und die Sänger des „Semafor“-Theaters. Sie tragen, in den Pausen vom Kommentar der jungen verärgerten, aber doch verliebten Dame begleitet, ihr Repertoire vor. Die Jugend kennt die vielen Schlager, Chansons, Songs, Lieder, und verlangt nach jedem stürmisch Wiederholung. Das ist der „Česky Jazz“, und das Bestechende sind die dichterischen Texte.

Professor Butting hat mir einmal in einer großen Runde der Musikexperten zu beweisen versucht, daß der Text bei einem Schlager eine Nebensache sei. Daß ein Schlagertext primitiv sein müsse, sonst lenke er von der rhythmischen Musik ab. Es war im Haus des Komponistenverbandes. Schon damals habe ich an seinen Argumenten gezweifelt. Jetzt hätte ich ihnen aus der Erfahrung dieser Revue vieles entgegenzusetzen.

Da ist der rhythmische Blues vom „toten Neger“, der viele Menschen fröhlich gemacht hat mit seiner Musik, der ein bekannter Broadway-Star war und nun alt und arm gestorben ist. Nun wird er zum Friedhof gefahren. Die Rosse hufe schlagen den Takt. Aber ihn, den Musikhändler, begleitet keine Musik. Der Textdichter ruft ihm zu: „Wenn du Musik haben

willst, sing sie dir gefällig selber, armer toter Neger. Die Weißen, die deine Musik umjubelt haben, begleiten dich nicht auf deinem letzten Weg. Sie mochten dich nur aus der Distanz leiden. Sing dir deine Lieder selber.“

Das junge Mädchen durchläuft in ihrem Kommentar und in ihren Reflexionen die ganze Skala der Gefühle vom Zorn bis zur Sehnsucht nach der Wiederkehr des Freundes. Ein kleines Zwischenspiel sind die Telefonanrufe eines anderen Verehrers, und beinahe ist sie in ihrer Enttäuschung bereit, mit dem Herrn Ingenieur auszugehen, da ruft der Freund an. Das Ganze endet mit einer Liebeserklärung durch die Blume und ist mit wirklich dichterischer Einfühlungsgabe geschrieben und komponiert.

Auf der Bezirksdelegiertenversammlung der Berliner FDJ habe ich von dieser Revue erzählt und vorgeschlagen: Wir holen das Theater „Semafor“ mit der Revue „Susanne ist allein zu Hause“ nach Berlin in die Sporthalle. Die Kosten sind nicht sehr hoch. Ich erkläre mich bereit, alle Texte zu übersetzen, und wir lassen sie groß und deutlich auf einem breiten Band vor jedem Lied vom Bühnenboden herunterhängen, so daß die Zuhörer wissen, was gesungen und gespielt wird. Die Kommentare des jungen Mädchens werden von einer ähnlichen Stimme – ich dachte an Kati Szekely – auf Band gesprochen. Dann ist die Revue verständlich und dazu geeignet, zu zeigen, daß das sozialistische Lager auch auf dem Gebiet der Schlager, der Rhythmen und der Worte dem Westen überlegen ist. Aber nicht allein das. Es sollte doch mit dem Teufel zugehen, wenn es uns in der DDR nicht gelänge, ein solches „Theater der Rhythmen und Worte“ mit unseren Kräften und einem eigenen Gesicht, wenn auch von einem solchen Beispiel angeregt, zu begründen. Träumen wir ein wenig im Leninschen Sinne: Paul Wiens, Kahlau, Stranka, Kahlow, Jens Gerlach, Brehm, Heitzenröter, Karl Mickel, Rascher, Kunert, Kusche, Kuba, Rose Nyland, Jo Hanns Schulz, Jan Koplowitz, Horst Saloman, Helmut Preißler, Peter Hacks – die Liste ließe sich noch verlängern – wetteifern um die dichterisch rhythmischen, leicht singbaren Verse, die schon eine natürliche Melodik in sich tragen müssen, bevor sie zur Musik gesetzt sind.

Bei den Komponisten kenne ich mich nicht so gut aus. Aber einige, von denen ich weiß oder nach eigenen Erfahrungen annehme, daß sie es könnten, sind: André Asriel (wenn er sich heute seiner mitreißenden Jazz-Improvisationen am Klavier von einstmals nicht etwa schämt), Neef, Natschinsky, Horig, Joachim Werzlau, Rolf Kuhl, Wolfgang Lesser, Fischer, Haugk, Matthus, Jean Kurt Forrest und unsere Kabarett-Tondichter von „Distel“, „Pfeffermühle“ und „Herkuleskeulchen“, neben vielen anderen nicht aufgeführten. Überhaupt möchte ich mich für die willkürliche Aneinanderreihung entschuldigen, die zufällig ist und keine Rangordnung bedeutet.

Unentschuldigbar wäre, wenn ich diesen Traum verschwiege, weil er durch-

föhrbar ist und, bei einiger Unterstötzung durch das Ministerium für Kultur, der Cliquen- und Vetternwirtschaft der in Rundfunk und Fernsehen als Schlagertextfabrikanten souverän die Kommandohöhen beeinflussenden Dilettanten ein Ende bereiten kann. Natürlich gehört zu so einem Unterfangen offizielle Unterstötzung und Ermunterung. Der Versuch muß – seiner Bedeutung entsprechend – *angesehen* sein. In der ČSSR erhielt vor mehreren Jahren der Dichter Kainar für ein wunderschönes Tanzlied den Tschechoslowakischen Staatspreis. Diese Anerkennung der Regierung trägt jetzt ihre Zinsen. Man sollte das in Berlin erwägen.

Zurück nach Prag. Am Abend gibt es im „Theater am Geländer“ die Erstaufföhrung dreier parodistisch und satirisch geschriebener, aber bluternst gemeinter Einakter mit dem Titel „Autostop“, deren Vorpremiere mit nachfolgender Alkoholvernichtung ich jene verlängerte Nacharbeit und die Erkältung verdanke, die mich immer noch plagt.

Ich gerate in die Gefahr, die Proportionen zu verschieben, weil ich mich leidenschaftlich mit dem genialen, jungen Textdichter, Komponisten, Darsteller in einer Person Jiri Suchy auseinandersetze, um ihn ringe, mir sein Beispiel für die DDR so wichtig erscheint. Doch – mag auch mit voller Berechtigung viel von ihm die Rede sein und von „seinem“ Theater „Semafor“, die wesentlichsten neuen Impulse – auch für ihn – gingen und gehen vom „Theater am Geländer“ aus.

Da sind zuallererst die Pantomimen von Ladislav Fialka und seiner Gruppe. Neben Marcel Marceaus Pariser Theater sind sie die bedeutsamsten Darstellungen dieser Kunst in der Welt. Ich erinnere mich noch des Debuts vor drei Jahren, das dem unsterblichen tschechischen Pierrot Debureau gewidmet war. Damals stand Fialka offensichtlich noch unter dem Einfluß Marceaus. Dagegen sind die meisterhaften „Etüden“ von heute auf unverkennbar eigene Art erzählte Geschichten, lustige, lyrische, satirische, ernsthafte und tragische. Heute haben Fialka und seine Gruppe Marceau den Inhaltsreichtum und die kämpferische humanistische Konzeption voraus.

Doch das „Theater am Geländer“ hat sich nicht nur der Pantomime oder der Revue mit Pantomime („Neun Hüte über Prag“ im „Schwarzen Theater“) verschrieben. Neue Formen der Komödie, des Lustspiels, des Musicals sind ebenso sein Anliegen. Der künstlerische Direktor Ladislav Vodička, oftmals sein eigener Komponist und Textdichter, kennt keine Furcht vor Experimenten, wenn sie weiterführen, auch wenn damit noch nicht alle Fragen beantwortet werden. Damit wären wir bei der heutigen Premiere.

Das Thema „Autostop“ wäre auch bei uns brennend aktuell. In den Einaktern wird dargestellt, wie der Autobesitz den Charakter formt, verändert,

verdirbt – also die erweiterte „drei-F-Bewegung“, die Gefahr des Neospießbürgertums. „Autostop“ beschäftigt sich auch mit dem Generationenproblem, der Auswirkung jenes „den Mantel nach dem Winde Drehens“, das zur Heuchelei und zur Unaufrichtigkeit der Sprößlinge erzieht und über dessen Folgen die gestrengen Eltern, die ihre Kinder ja, ach sooo gut – erzogen haben, bestürzt und entsetzt sind.

Die „Motormorphose“, von Ivan Vyskočil und Vaclav Havel geschrieben und satirisch überspitzt, von guten Darstellern mit Ausrufezeichen versehen, leidet ein wenig an Elfenbeinturm-Sicht. Mir fielen dabei die Worte von Karl Marx aus dem Kommunistischen Manifest ein: „Die sozialistischen Bourgeois wollen die Lebensbedingungen der modernen Gesellschaft, ohne die notwendig daraus hervorgehenden Kämpfe und Gefahren.“

Überraschend die vielen Autoren, die man während der Drehperiode in den Filmstudios in Barrandow trifft. Azkenazy ist hier oben. Sein Erfolgsstück „Abendlicher Gast“ wird gedreht. Otčenasek („Romeo, Julia und die Finsternis“) sehe ich.

Chefdramaturg Kunc, ein breitschultriger Dreißiger mit rundem, fröhlichem Gesicht unter Igelbürste, bittet mich, ohne Umschweife zu fragen und meine Meinung zu äußern, wie man das unter Freunden tut. Ich frage nach der Dezentralisierung des Tschechoslowakischen Staatsfilms, nach den seit 1955 bestehenden fünf Schöpfergruppen. Genosse Kunc antwortet mit Beispielen, erklärt die Spezialisierung der Gruppen, sagt dann aber: „Es gibt kein Primat einer einzelnen Gruppe, niemand hat die Weisheit oder einen Themenkreis gepachtet. Die bessere Dramaturgie gewinnt die besseren Autoren. Die Regisseure springen auf die interessantesten Themen, die Kameralleute auf die optisch anziehendsten Vorhaben, die Autoren suchen sich die Gruppe aus, von der sie die echteste Verwirklichung ihrer Vorstellungen erwarten. Man ringt um die Autoren.“

„Wenn doch die DEFA um ihre Autoren ränge“, seufze ich.

Kunc wundert sich: „Auch beim hervorragendsten Regiekollektiv ist das Buch die Hauptsache. Das ist doch selbstverständlich.“

„Nicht in Babelsberg. Wenn ein Film gut wird, bekommt der Regisseur den Blumenstrauß. Wenn etwas daneben geht, liegt es immer am Autor.“

„Geht bei uns nicht, Genosse Koplowitz. Wir haben Fälle, in denen der Stoff eines Autors von einer Gruppe abgelehnt wurde. Er ging zu einer anderen. Sie nahm die Idee mit Kußhand auf. Der Film wurde ein großer Erfolg. Autoren läßt man nicht weglaufen.“

„Greift denn die Leitung des Tschechoslowakischen Staatsfilms nicht in die schwebenden Vorhaben ein?“

„I wo werden wir denn? Dann hörte ja der Wettbewerb auf. Gerade Verantwortlicheit und Selbständigkeit bringen doch die knisternde Unruhe und schöpferische Unzufriedenheit in die Gruppen. Die Schöpfer sind gewissermaßen auf dem freien Markt, und man reißt sich um die interessantesten Persönlichkeiten. Deshalb kommen junge, moderne zum Zuge, wachsen neue Talente, zehn neue Regisseure in wenigen Jahren.“

„Und sie müssen gar kein Lehrgeld zahlen?“

„Natürlich, die Dramaturgenregisseure Klos/Kadar haben mit ihren ‚Drei Wünschen‘ riskiert und verloren. Deswegen haben wir aber die Regisseure nicht verloren. Die beiden sollen jetzt Ihren Film machen. Es sind hervorragende Künstler, Sie können sich gratulieren. Apropos, Genosse Koplowitz, vorläufig enthält Ihr Stoff fünf Filme, aber er ist sehr reich, interessant und voller Spannung. Die Gruppe wird den Kern mit der größten Handlung schon herauspolken. Machen Sie sich also keine Sorgen, wir in der Leitung glauben an den Stoff.“

„Es gibt also doch eine Kontrolle von oben!“

„Und von unten. Wir sind zwar informiert, aber wir greifen nicht ein. Bis zur Entscheidung über den Drehbeginn sind die Gruppen vollkommen souverän. Manchmal sagen wir unsere Meinung, die manchmal auch nicht akzeptiert wird. Verträge und Vorbereitungen sind allein Sache der Schöpfergruppe. Es existiert von oben und von unten eine rein fakultative Arbeit. Diktat lähmt. Bei der konkreten Arbeit muß es einen Kampf der Ansichten geben, sonst entsteht weder Kunst noch Fortschritt. Das heißt nicht, daß so etwas zu einem catch as catch can, zum Freistilringen wird. Wir sind doch genug Genossen in der Partei. Die redet doch auch ihr Wörtchen mit.“

„Was sagt die Partei?“

„Genug! Die Genossen haben uns – zu recht – vorgeworfen, daß wir bei Gegenswertsstoffen versucht haben, von Randthemen her zur Mitte vorzustößen, und daß wir deshalb nicht hingekommen sind. So entstehen entweder oberflächliche oder schematische Filme. Seit wir das eingesehen und beherzigt haben, sind unsere Filme besser geworden.“

„Gibt es verschiedene festgelegte Arbeitsphasen, zum Beispiel, was die Beziehung Studio – Dramaturgie – Autor anbetrifft, Phasen, die vertraglich festgelegt werden mit Summen und Terminen?“

„Wie sollte man arbeiten ohne vertragliche Festlegungen? Aber wir halten sie individuell. Zwar sichern Rahmenverträge beide Seiten, aber das ist ein Thema mit Variationen. Jeder Stab geht bei jedem individuellen Autor oder Regisseur auf Temperament, Schaffensgewohnheiten, Fähigkeit und Arbeitsstil des Autors ein. Auch Dramaturgen haben eigene Methoden, ihren Autoren näherzukommen. Ich, wenn ich von mir reden soll, lasse sie erzählen, immer wieder erzählen, auch die einzelnen Bilder und Szenen,

auch wenn sie auf unseren Rat geändert haben, die Phantasie des Autors ist unbezahlbar. Dann helfe ich ihnen, die Fabel filmisch umzusetzen.“

„Und die Endentscheidung?“

„Warum reiten Sie immer auf Ihrer Endentscheidung herum. Sie ist im Grunde durch die künstlerische Arbeit schon vorbereitet. Wir haben nur ganz wenigen Filmen, man kann sie an einer Hand abzählen, die Dreh-erlaubnis versagt. Der Generaldirektor entscheidet mit seinem künstlerischen Rat, der auch nur fakultativ arbeitet. Es wird nie über das Drehbuch entschieden, sondern über das literarische Szenarium, man kann es auch ausgeführte Filmerzählung nennen. Was spielen denn solche Bezeichnungen überhaupt eine Rolle, die künstlerische Vorlage muß stimmen. Wissen Sie, was Drehbuch tschechisch heißt? Technicky scenar – das ist übersetzt technisches Szenarium – wird von Autor und Regisseur *nach* Drehbeschluß gemacht. Da haben Sie in einer Nußschale den Beweis für die Wertschätzung des Autors.“

„Ich verbeuge mich und werde Sie nicht weiter plagen. Nur über das Lustspiel möchte ich noch etwas wissen. Ich habe solche gesehen, die ich in ihrer Machart noch aus der ersten Republik her kenne und solche, die uns Vorbild sein können.“

Kunc lacht breit und ansteckend. „Sie denken sicher an ‚Bei uns in Mechov‘, stimmt’s?“

„Hm, wenn die Hauptdarsteller Antonie Nedošinska, Haná Vitová, Jindrich Plachta, Korbelaar und Pištek geheißen hätten wie damals . . .“

„Aber die Leute strömen herein. Bei euch auch? . . . Das sind die Tribute, die wir manchmal noch den kleinbürgerlichen Schlacken unserer Bürger, sozusagen Pawlows bedingten Reflexen, zahlen müssen. Wir hören schon auf damit. – Lustspiele machen, mein Lieber, das ist das allerschwerste!“

„Dann geben Sie mir als Trost noch Ihr Rezept auf den Weg.“

„Erstens mit Lebenskenntnis. Lustspiele kann man sich nicht aus den Fingern zuteln. Sie müssen eine reale Grundlage in unserer Zeit haben und ihre *Mission*. Zweitens mit Phantasie, mit phantasievollen und doch realen Gestalten, bei denen sich der Beschauer selbst etwas denken kann, ja sogar zu Ende denken soll.“

„Also intellektueller Humor?“

„Nein, nein, nein! Sondern Intellekt beim Humor. Nun – zurück zum Rezept –, drittens mit Frechheit und Draufgängertum. Viertens, bitte keine Angst vor einem handfesten Spaß und gesunder Erotik, auch optisch, meine ich . . . Und fünftens und erstens und überhaupt mit viel, viel Liebe zum Lustspiel und zum Leben in *unserer* Zeit . . .“

Heute vormittag sehe ich die Proben von Volkskunstgruppen an. Die

Überschätzung der althergenommenen Folklore in der ČSSR führte zur Überfütterung der Volkskünstler und des Publikums. In drei Theatern und Kabaretts sah ich ihre scherzhafte Parodierung. So wird man in der Tschechoslowakei mit einem Zustand fertig, der änderungsbedürftig ist.

Was ich sehe, ist noch alter Stiefel, aber das Bemühen, die Synthese zu finden zwischen der Folklore und der in die Zukunft weisenden Gegenwartskunst, ist bereits spürbar. Die Genossen hier sind noch nicht glücklich über die neuen Versuche. Sie werden mit großer Aufmerksamkeit beobachten, was bei den Arbeiterfestspielen in der DDR zu sehen sein wird. Sie glauben, daß sie hier bei uns etwas zulernen werden. „Ihr habt neu anfangen müssen auf dem Gebiet der Volkskunst. Wir wurden aus alten Quellen gespeist, aus der Kontinuität unserer Volkskunst. Aber eben deswegen, weil ihr neu anfangen müßt, habt ihr auch leichter Zugang zur Gestaltung des Neuen gefunden.“ So sagen sie.

Am Abend sehe ich ein Stück von Miroslav Mráz im „Realistischen Theater“. Es heißt „Mäuse und Sterne“. Ich habe das Manuskript mitgebracht. Sein Inhalt geht von der Idee aus, daß die Besten nach den Sternen streben, während es immer noch Mäuse gibt, die am Fundament der Zukunft nagen. Das wird dargestellt am Geschehen in einer Arbeiterfamilie zwischen einem Vater, seinen zwei Söhnen, einer sozialistischen Brigade und ihren Auseinandersetzungen mit den Resten des Alten.

Ich glaube, daß „Mäuse und Sterne“ aufmerksam studiert werden sollte, mit dem Ziel, eine Aufführung in der DDR zu erleben.

Die tschechischen Genossen haben angeregt, daß ich zum 40. Jahrestag der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei einen Vortrag über meine Erlebnisse in der Emigration halte. Ich konnte dieser Anregung nicht nur folgen, ich hatte sie vorausgesehen und mir eine Anzahl von Kurzgeschichten und kleinen Erzählungen mitgebracht, die ich für diesen Anlaß schrieb. So würde mein Aufenthalt in der ČSSR, der sich mit dem Besuch von soviel Premieren beschäftigte, mit meiner eigenen Premiere enden. Das Kultur- und Informationszentrum der DDR bot mir die Gelegenheit, die Veranstaltung auszurichten. Ich begann mich darauf vorzubereiten.

Plötzlich schmeckt mir die Arbeit nicht mehr. Weil mir einfällt, daß zu meinem Bericht noch etwas fehlt. Alles habe ich mir angeschaut – Theater, Filme, Kabaretts, Tanzlokale, Kulturhäuser –, nur von Wirtshäusern habe ich nicht gesprochen, von Traditionslokalen. Das sollte ich tun. Denn die jahrhundertealten Brauhäuser „Zum heiligen Thomas“, „U Flecku“ und andere haben ebenso alte Wirtsstuben in schönen Gewölben. Und in diesen Wirtsstuben tut sich etwas. Volkssänger treten auf, vergleichbar den „Stettiner Sängern“ der Jahrhundertwende, „Die Schulmeister von Kocourkov“

oder die „Gelahrten Bakkalaren“ oder die einstmals junge und schöne und noch immer anziehende Haná Vitová mit einer kleinen Kabarettrevue. Draußen in den Vorstädten sind es Dreimannkapellen, und wenn es dazu nicht reicht, zumindest ein Musikant. Was sie singen, ist neu, für diese Art der Massenunterhaltung geschrieben und komponiert.

Wenn ich an das denke, was so bei uns zu sehen ist – angefangen von Berliner Stammkneipen, Spree- und Binnensee-Vergnügungslokalen oder traditionsreichen Stätten, wie in Berlin etwa bei „Zenner“ und „Das Eierhäuschen“ –, dann finde ich, daß wir die uns gebotenen Möglichkeiten der Unterhaltung nicht ausnutzen. Und was für Berlin gilt, läßt sich auch auf Leipzig, Dresden und Erfurt übertragen. Leider ist unsere Deutsche Konzert- und Gastspieldirektion weniger ein selbstschöpferisches Unternehmen mit eigener Initiative, Erfindungsgeist und Anpassungsvermögen als ein Vergnügungstrust, eine Großhandlung mit Auftrittsnummern. Von dorthier müßten nämlich solche Überlegungen kommen, wie unsere tschechoslowakischen Freunde sie in die Tat umgesetzt haben.

Von zwei Theaterstücken muß ich noch berichten. Das eine habe ich eben gesehen. Wir kennen den Autor Ptáček aus seinem Buch „Jahrgang 21“ und dem danach gedrehten Film. Sein Stück „Der Roman und ich“ provoziert den Beschauer schon, wenn der Vorhang aufgeht. Auf der schmalen Vorbühne unterhalten sich zwei bis zum Kragenknopf gleichgekleidete Männer. Sie tragen das gleiche, sind aber sonst sehr verschieden. Der eine stellt den Autor dar, der andere den Roman. Und die Absicht des Autors und die Wünsche des Romans, wie er geschrieben sein möchte, liegen miteinander in Widerstreit. Durch einen hauchdünnen Gazevorhang, der den Blick auf mehrere Ebenen einer weiten Hinterbühne freigibt, sehen wir nun die Phantasie des Autors – oder die Wahrheit des Lebens – in gegeneinandergestellten Szenen offenbart. Da sowohl die Komödie als auch der darin vorkommende Roman die Gegenwart zum Inhalt haben, wird das Publikum in jeder Sekunde mit ihr konfrontiert. Ich möchte mir eine Inhaltsangabe ersparen, aber ich kann mir auch bei diesem Stück vorstellen, daß es bei uns Interesse und ein beteiligtes Publikum findet.

Ein wichtiges Jugendstück von Jariš, „Der Sheriff kehrt zurück“, ist weniger für die Jugend als über die Jugend geschrieben. Eine Anzahl fröhlicher Wandertramps – das heißt, sie waren es vor fünfundzwanzig Jahren – möchte die Jugend für ein paar Tage zurückrufen und sammelt sich dort, wo man einst das Lager aufschlug. Es sind Männer und Frauen, Kommunisten und Bürger, Jugendfreunde. Auf dem ehemaligen Zeltplatz treffen diese Jugend-Sucher statt mit der eigenen Jugend mit den jungen Leuten von heute zusammen. Es wird ein richtiger Zusammenstoß. Die Gegensätze prasseln aufeinander, sie werden ohne Respekt ausgetragen.

Die Burschen und Mädchen von heute zwingen die Älteren, Farbe zu bekennen, und lernen selbst viel aus diesem Zusammentreffen. Dem Stück fehlt der positive Schluß, fehlt eigentlich überhaupt eine Endlösung. Aber man geht nachdenklich aus dem Theater und bereit, den positiven Schluß zu finden. Das Stück wird im „Armeetheater“ auf dem Friedensplatz gespielt. Die Intendantin Ilse Weintraut-Rodenberg sollte einmal hinfahren, weil „Der Sheriff kehrt zurück“ eines jener Stücke ist, die vom Text her nicht soviel aussagen wie in der lebendigen Inszenierung.

Der letzte Tag: Es ist schwer, von hier fortzufahren, auch wenn man weiß, daß man bald wieder zurückfährt. Es ist, als wollten es mir die Sonne und das mit aller Gewalt herausbrechende Grün im milden Frühjahrswetter noch schwerer machen. Beinahe tut es mir leid, daß ich bis zum Abend kein „Programm“ habe, das von der Abschiedsstimmung ablenkt.

Langsam wandere ich durch Prag, über den Wenzelsplatz bis zur Nationalstraße, vorbei am Institut der Parteigeschichte, am Tyl-Theater, in dem Mozart „Figaros Hochzeit“ uraufführte. Dort hatte ich die „Irkutsker Geschichten“ gesehen mit den hervorragenden Nationalkünstlern Stepanek und Marvan.

Weiter – am mittelalterlichen Bärenhaus, dem Heim der Kisch-Familie vorüber, zum Altstädter Rathaus und seiner Uhr. Vor der Karls-Universität habe ich vor siebenundzwanzig Jahren meine Jirka kennengelernt, das tschechische Mädcl, das uns illegalen Emigranten half. Unter der Karlsbrücke versteckte ich mich, als die Nazis einmarschiert waren. Dahinter, auf der Kampa, wohnt mein guter Bekannter, der große Schauspieler Jan Werich. Die grüngoldene Patina des Nikolaus-Domes glänzt in der Sonne. Da – endlich, die niedrigen Burgtreppen.

Ich stehe oben an der Brüstung des Hradschin-Geländers. Hinter einem bläulichen dunstigen Schleier liegt Prag ausgebreitet.

Der Abend im Kulturzentrum der DDR vereint noch einmal alte Freunde und neue Bekannte. Unerwartete Gäste erscheinen. Der Saal ist überfüllt. Der Genosse Falta ist gekommen. Er hat mich vor siebenundzwanzig Jahren an der tschechischen „Roten Hilfe“ empfangen und wieder in der politischen Arbeit eingesetzt. Čokolada umarmt mich, wie immer braungebrannter Athlet, mit mir einst Leiter im illegalen Kinderlager der tschechischen „Roten Jungpioniere“. Ljuba Herrmanová winkt mir zu. Die Zeitungen haben ihre Rezensenten geschickt. Ich bin zu Hause in diesem Treffen der Solidarität und des proletarischen Internationalismus. Und als ich zu Ende gelesen und gesprochen habe, umarmt mich Vašek Kaná und brummt: „Chlape jeden, ty jses zažil. – Bursche, du hast ja was erlebt.“

Damals und immer wieder – Abenteuer im Freundesland.

TIERE SIND AUCH MENSCHEN

Vier Fabeln

DER KATER ÖDIPUS UND SEINE FRAU

In dem milchigen Halbkreis, den eine einsame Wandlaterne auf das Pflaster einer Vorstadtstraße wirft, hat sich ein zahlreiches Publikum von gebildeten Katzen und Katern zusammengefunden und folgt gespannt den Ankündigungen des Theaterdirektors.

DIREKTOR: Der Kater Ödipus und seine Frau, das ist eine Komödie, von unserem Freund, dem Archivkater Hugo, im Schrank seines Herrn entdeckt und einem unabweisbaren Bedürfnis zufolge für die neuere Katerzeit bearbeitet. Die ebenfalls vorzügliche Katzenmusik von Strawinsky muß leider aus technischen Gründen ausfallen. Die Personen sind: Ödipus, der König. Jokaste, die Königin. Dann komme ich als Chor der Greise, dann als alter Schicksalskater Teiresias und noch einmal als Hiobspostbote aus Korinth. Jeder höre gut zu. Wie viele von uns haben ihren Vater erschlagen, und wer wäre in diesem Vieh- und Am-Vieh-Theater, der noch nie seine Mutter geheiratet hätte? Es wird gebeten, fleißig Beifall zu schnurren. Ihr lacht euch tot. (*Beifall.*)

ÖDIPUS: Jokaste, liebe Katzenkönigin...

JOKASTE: Puss?

ÖDIPUS: Du sollst nicht immer Puss zu mir sagen, Jokaste. Es beeinträchtigt mein Würde.

JOKASTE: Ja, Puss.

ÖDIPUS: Ich habe hier die Kreuzworträtselzeitung „Sphinx“. Wie du weißt, bin ich ein famoser Rätselrater. Nun wird hier gefragt nach dem „Mörder des Königs von Theben“ mit sieben Buchstaben. Welcher Tropf hat denn den alten Maushund Laios umgebracht?

JOKASTE: Red nicht so frech von meinem toten Mann. Er war viel gescheiter als du, und wenn ihn nicht ein Raufbold von einem unbekannten Kater...

DIREKTOR (ALS CHOR DER GREISE): Ödipus! Ödipus!

ÖDIPUS: Schon wieder guckt der Chor der Greise zum Fenster herein. Ich muß schnell eine Sentenz sagen: Der Rasche handelt selten wohlbedacht.

DIREKTOR: Der Wohlbedachte handelt selten rasch.

ÖDIPUS: Das ist ein Land, das sind Gebräuche. Ah ... (*Er schreit:*) Man erforsche den Tod des Königs Laios. (*Direktor ab.*)

JOKASTE: Folgende merkwürdige Anekdote aus meinem vergangenen Eheleben muß ich dir, nachdem wir bereits mehrere Kinder miteinander gezeugt haben, heute doch einmal mitteilen. Es gab ein Orakel des Phoibos, behauptend, ein Sohn, den ich dem Laios geschenkt, werde seinen Vater erschlagen und mich, seine Mutter, heiraten. Der Laios, an diesen Unfug leider glaubend, ließ in seiner Furcht das arme Wurm aussetzen.

ÖDIPUS: Wo aussetzen?

JOKASTE: In der Küche des Restaurants Korinth. Damit der Koch es ersäufte.

ÖDIPUS: Guter Trick, ersäufen. Aber es hätt genügt, er hätt ihn lassen verschneiden. Dabei fällt mir ein: aus meiner Kindheit gibt es auch eine Prophezeiung. Ein Fischkopf-Orakel aus der Mülltonne des Apollon-Kinos. Es war der Kopf eines alten Schellfischs. Dieser Kopf redete eine schaudervolle Sprache. Ich würde meine Mutter, sagte er, heiraten und meinen Vater erschlagen.

JOKASTE: So wurde dir ja dasselbe geweissagt wie meinem Sohne? Ein komischer Zufall, Ödipus.

ÖDIPUS: Aber wir merken nichts, nicht wahr?

JOKASTE: Nein, wir merken nichts. Du solltest also deinen Vater Polybos erschlagen und deine Mutter Merope heiraten. Und?

ÖDIPUS: Ich bin vorher ausgewandert.

JOKASTE: War deine Mutter nicht sympathisch?

ÖDIPUS: Offen gesagt, nein. Sie ist nicht mein Typ von Frau.

DIREKTOR (ALS TEIRESIAS): Heu heu mieu. Heu heu mieu.

ÖDIPUS: Schau, Jokaste. Ein blinder, greiser Kater, sein Schwanz ist voll kahler Stellen. Komm herein, armer Alter. Welches ist dein Name?

DIREKTOR: Teiresias.

ÖDIPUS: Und dein Beruf?

DIREKTOR: Ich bin Seher, Ödipus.

ÖDIPUS: O – o – o. Was für Zustände, wo uns blinde Kater als Seher vorgeführt werden, tollwütige Kater als Staatsmänner und kastrierte Kater als dramatische Poeten.

DIREKTOR: Wer Mäuse sucht, wird Mäuse finden.

ÖDIPUS: Was tappst du hier herein, Blinder. Was willst du?

DIREKTOR: Du hast nach mir gerufen. Du fragtest nach dem Mörder des Laios, Ödipus.

ÖDIPUS: Na?

DIREKTOR: Des Katers Mörder, den du suchst, bist du!

ÖDIPUS: O-i-d-i-p-u-s. Sieben Buchstaben. Könnte stimmen. Aber Blödsinn, ich kannte den Alten gar nicht. Scher dich davon, faselnder Graubart. *(Er faucht ihn an.)*

DIREKTOR *(flieht)*: Heu heu mieu.

ÖDIPUS: Wahrhaftig, der einzige, den ich in diesem Land umbrachte, war ein täppischer Kater am Tag, bevor wir heirateten.

JOKASTE: An dem Tag starb Laios.

ÖDIPUS: Es war am Schornstein, wo sich zwei Dächer schneiden.

JOKASTE: Er war es, Ödipus. Hat dir sein Blut nichts gesagt?

ÖDIPUS: Doch. Daß er tot war. Jedenfalls erschlug ihn nun nicht sein Sohn, sondern der Mann seiner Frau, dieser unbeschreibliche Verwandtschaftsgrad. Das Orakel hat da ziemlich daneben gehauen.

JOKASTE: Vorausgesetzt, daß wir uns entschließen, nichts zu merken.

ÖDIPUS: Versteht sich.

DIREKTOR (ALS BOTE AUS KORINTH): Wohnt hier König Ödipus?

ÖDIPUS: Fremder, was gibt's?

DIREKTOR: Ich bin ein Bote aus dem Restaurant Korinth und gesandt von der Witwe Merope, der Königin.

ÖDIPUS: Ist mein Vater gestorben?

DIREKTOR: Ich weiß es nicht.

ÖDIPUS: Aber du sagst . . .

DIREKTOR: Polybos ist tot. Merope läßt dir melden: sie liege auf dem Sterbebett, crinnere sich hin und wieder deiner gern, deine Mutter in dessen sei sie nicht gewesen, nur deine Pflegemutter.

ÖDIPUS: So bin ich Sohn einer anderen Mutter, die ich durchaus nicht kenne oder errate.

JOKASTE: Vorausgesetzt . . .

ÖDIPUS: Versteht sich. Aber, Bote, warum war sie nicht meine Mutter?

DIREKTOR: Sie fand dich, als ihre eigenen Jungen eben ersäuft worden waren, in der Küche des Restaurants Korinth liegen.

JOKASTE: Küche? Korinth? Puss, Puss, es bleibt uns nichts übrig . . .

ÖDIPUS: . . . als es zu merken. Ich bin dein Sohn, liebe Frau, und der Vater deiner Kinder, liebe Mama, und der Sohn und Mörder des Laios mit sieben Buchstaben.

JOKASTE: O diese Familienverhältnisse, Puss, das ist ein ganzer Komplex.

ÖDIPUS: Aber die Orakel beide . . .

JOKASTE: Und unsere Aufgabe, liebes Publikum . . .

DIREKTOR: Sind nun erfüllt. *(Beifall.)* Unseren Dank dem geneigten Haus. Am nächsten Abend erfolgt die Fortsetzung dieser gelungenen Posse, darin auch die Töchter des Ödipus eine ganz frappante Rolle spie-

len: Antigone und der harte Onkel, oder: Zank um einen toten Kater.
Die Katzenmusik von Honegger soll diesmal bestimmt stattfinden.
MORAL:

Andere Sitten, andere Tragödien.

DER STEINBOCK UND DER LEMMING

*Auf kablem Gipfel über schneeverwehten Wäldern steht, kurzbeinig und
schlitzäugig, die bauernbarock gewundenen Hörner trotzig wider die
Himmelsdecke stoßend, der Steinbock.*

STEINBOCK: Ich bin ein alter Steinbock
Im Winterwald
Im Hinterwald.
Ich bin ein alter Steinbock, juh.
Den Gamsbart am Kinn.

Indem kommt eine Reisegesellschaft von Murmeltieren des Wegs.

MURMELTIERE (*murmeln.*)

Und ihr Führer ist ein alter Lemming. Der Lemming sagt:

LEMMING: Meine Damen und Herren. Dieser verwitterte, verbitterte,
verknitterte Eingeborene ist ein sogenannter Steinbock. Er ist garantiert
echt. Ganz Blut und Loden.

Der Steinbock betrachtet die Fremden und singt in dumpfem Staunen:

STEINBOCK: Wo die höchsten Berg stehn,
Wo die höchsten Berg stehn,
Wo die höchsten Berg stehn,
liegt das tiefste Tal.

LEMMING: Sein Heimatbegriff geht ganz aufs Lokale.

MURMELTIERE (*murmeln.*)

LEMMING: Vor allem lächerlich und sonderbar ist aber das Liebesleben
dieser Ureinwohner. Dieser gibt Ihnen ein paar Begriffe.

MURMELTIERE (*murmeln.*)

LEMMING: Sagen Sie uns mal, Sie zahnloser Holzschnitt: wen lieben
Sie denn so?

STEINBOCK: Ich liebe unsern unglücklichen Herrn König, Gott hab ihn
selig, hurra.

LEMMING: Heiliger Naturschutz. Was für eine Antwort. Ich meine:
auch unter Ihrem Stamm trachtet man doch nach dem heiligen Stand der
Ehe, nicht wahr?

STEINBOCK: Das hängt vom Einkommen des Herrn Vaters ab.

LEMMING: Das ist alles noch ganz ursprünglich, bemerken Sie, meine Damen und Herren? Und Sie, wen lieben nun Sie?

STEINBOCK: Ich liebe unsern unglücklichen Herrn König, Gott hab ihn selig, hurra.

LEMMING: Der Trübsinn dieser Landschaft stimmt monarchisch. Aber außer für Ihren unglücklichen Herrn König wird man doch bei Ihnen auch für so delikate kleine Frauenzimmerchen was übrig haben?

STEINBOCK: Das hängt vom Einkommen des Herrn Vaters ab.

LEMMING: Schön, schön. Nun verraten Sie uns endlich, wen Sie lieben.

STEINBOCK: Ich liebe unsern unglücklichen Herrn König, Gott hab ihn selig, hurra.

LEMMING: Bemerkenswert: so ein enger Horizont in der Höhe. Lieber Mann, ich verstehe das ja ganz gut, daß hier herum jedermann seinen König recht herzlich . . .

STEINBOCK: Das hängt vom Einkommen des Herrn Vaters ab.

LEMMING: Schon halb ausgestorben, wie? Hören Sie: ich rede von Mädchen. Verstehen Sie? Mädchen.

STEINBOCK: Öh?

LEMMING: So eine süße, drollige Ziege, mit sanftsinnlichem Gemecker.

STEINBOCK (*sinnlich*): Oh, oh!

LEMMING: Na. So ein pummlichtes, wildledernes Dingelchen.

STEINBOCK: Oh, oh!

LEMMING: So mit recht dick Moschus unterm Schwanze, aha.

STEINBOCK: Oh, oh!

LEMMING: Hat gedauert. Und da lieben Sie . . .?

STEINBOCK: Ich liebe unsern unglücklichen Herrn König, Gott hab ihn selig, hurra.

LEMMING: Bockmist. Welche Dame, frag ich.

STEINBOCK: Ich liebe unsern unglücklichen Herrn König, Gott hab ihn selig, hurra.

LEMMING (*erschöpft*): Blöd bleibt blöd.

STEINBOCK: Das hängt vom Einkommen des Herrn Vaters ab.

MURMELTIERE (*entfernen sich, aufgeregte murmelnd.*)

(*Pause.*)

STEINBOCK: Wohin das Auge fällt,

Nur wieder Fels und Firn.

Wie groß ist Gottes Alpenwelt.

Wie klein ist mein Gehirn.

MORAL:

Echtheit schützt vor Blötheit nicht.

DER GRIZZLY UND DER BARIBAL

Eine Geschichte, aus welcher erhellet, warum die Elefanten bis auf den heutigen Tag mit dem Rüssel hin und her schaukeln. Der Elefant tritt auf als oberster Richter der Tiere. Vor ihn schleppt man den Baribal. Der Baribal ist ein Bär, aber an Gestalt nicht zu vergleichen mit seinem Ankläger, dem gewaltigen Grizzly. Der ist eine Bärennatur. Aber Bär ist eben nicht ohne weiteres Bär, und Bärennatur nicht Bärennatur. Die soll die Geschichte zeigen. Der oberste Richter trompetet durch seinen Rüssel und sagt:

ELEFANT: Es ist ein seltsamer Rechtsfall. Der Grizzly verklagt den Baribal wegen unveranlaßter und heimtückischer Beißerei. Es ist so ungewöhnlich, ja albern, daß ich, mit Verlaub, zuerst dachte, es sei der Grizzly, der den Baribal gebissen, nicht umgekehrt. Aber nun stellt sich heraus: der Baribal hat den Grizzly gebissen. Der Angeklagte benimmt sich dem Gericht gegenüber verstockt, aber er leugnet nicht, den Grizzly gebissen zu haben. Angeklagter.

BARIBAL (*knurrt.*)

ELEFANT: Sag mir, Baribal, was hast du dir versprochen von dem Biß? Du mußt doch irgend etwas haben erreichen wollen? Welchen Zustand, meine ich, hast du herbeizuführen getrachtet?

BARIBAL: Ich hab ihn wollen gebissen haben.

GRIZZLY: So ist er von Anfang an. Bloß aufsässig.

ELEFANT: Dein Verhalten gefällt dem Gericht nicht, Baribal. Es gefällt ihm nicht, daß du den Grizzly hassest. Du bist ein ziemlich kleines Tier, und der Grizzly ist das mächtigste unter allen. Du hast den Grizzly schwer beleidigt. Aber hat dich der Grizzly wiedergebissen? Hat er dich zermalmt, wie er das wohl leicht hätte tun können?

GRIZZLY: Nein, ich brachte ihn vor Gericht. Ich habe einen Sinn für Angemessenheit und Ordnung.

BARIBAL (*knurrt.*)

GRIZZLY: Aber nun verlange ich natürlich eine Bestrafung, denn er ist mehr als geständig. Mich leitet keine Rache oder Feindschaft, aber ich bin sehr besorgt um den allgemeinen Tierfrieden. Es liegt eine Tat von, ich muß wohl sagen, aggressivem Charakter vor.

ELEFANT: Baribal, du hörst, was der Grizzly sagt. Stimmt es?

BARIBAL: Ja.

ELEFANT: Baribal, das Gericht hat Interesse, den Hergang der Tat zu erfahren, obwohl diese selbst, wie der Grizzly richtig sagt, als erwiesen gelten muß. Erzähle, wie du dem Grizzly begegnet bist. Erzähle es dem Gericht.

BARIBAL: Ich wollte eben schlafen gehen, da kam er zu meiner Höhle.

GRIZZLY: Lieber Freund, sagte ich mit großer Herzlichkeit, laß uns miteinander schlafen.

BARIBAL: Gut, sagte ich.

GRIZZLY: Und ich sagte: wenn du innen schliefst, würde ich dich totquetschen, weil ich die Gewohnheit habe, mich im Schlaf zu wälzen. Lege dich lieber außen vor die Höhle, wo ich mich nicht wälze, denn es wäre mir ein schrecklicher Gedanke, dich gedrückt zu haben. So rücksichtsvoll war ich.

ELEFANT: Ja, ein großes Tier hat natürlich das Recht, sich zu wälzen. Es war sehr rücksichtsvoll.

BARIBAL: Ich lag in der Kälte und bekam Rheumatismus und starre Glieder.

GRIZZLY: Warum bist du so mürrisch? So, wie er jetzt redet, redete er auch heute morgen, aber ich tadelte ihn nur ganz freundschaftlich.

BARIBAL: Ich sagte: hier rechts herum muß ein Kalb liegen. Ich habe es stöhnen hören, weil ich nicht schlafen konnte.

GRIZZLY: Ja, er hat es entdeckt, wie ich überhaupt nicht daran denke, seine Verdienste zu schmälern. Ich sagte, als er mir davon erzählte: wir wollen einen Wettlauf zu dem Kalb machen, dann bekommt der mit dem größten Hunger und mit dem redlichsten Eifer die beste Portion.

ELEFANT: Ein Wettlauf ist eine sehr gerechte Sache.

BARIBAL: Nicht für den, der viel kürzere Beine hat und steif gefrorene obendrein. Als ich bei der Stelle ankam, hatte der Grizzly das ganze Kalb aufgefressen, bis auf zwei Rippen.

GRIZZLY: Und was sagte ich? Ich sagte: laß uns brüderlich teilen, mir eine Rippe und dir eine Rippe, obwohl du dich ja ruhig ein bißchen mehr hättest beileihen können. Er nahm seine Rippe.

BARIBAL: Da kam Zimtchen hinzu.

ELEFANT: Wer ist Zimtchen?

GRIZZLY: Seine Freundin. Ich behandelte sie, wie man nur immer die Freundin eines Freundes behandeln kann. Ja, ich schenkte ihr die Kalbsrippe, die ich noch hatte. Dieser kleine Bär aber, der auch vor Gericht das völlige Fehlen von Sanftheit und Erziehung beweist, schlang seine Rippe unbewegt herunter. Darauf sagte Zimtchen, im Hinblick auf mich: den nenn ich einen Kavalier. Darauf sagte der Baribal, gleichfalls im Hinblick auf mich:

BARIBAL: Dreckbestie.

ELEFANT: Ah. Darauf riß dem Grizzly die Geduld.

GRIZZLY: O nein, hohes Gericht. Ich hielt mich streng an die Gesetze, die ich gut kenne und sehr achte.

ELEFANT: Haben Sie ihn nicht beschimpft, beleidigt?

GRIZZLY: Im Gegenteil. Ich habe ihm mild zugeredet und ihn liebevoll ermahnt. Du mußt ihm nicht zürnen, sagte ich zu Zimtchen, er weiß sich nicht zu beherrschen. Das kommt nur, weil er einen schwachen Charakter hat und auch ein bißchen blöd ist; wenn wir beide zusammen eine Weile in den Urwald hineingehen, Zimtchen, dann wird er sich schon wieder beruhigen und bei mir entschuldigen. Ich nahm also die Dame am Arm, und wir wollten soeben unter die Sträucher schlendern, da ...

BARIBAL (*beißt den Grizzly.*)

GRIZZLY: Au, au! Er beißt mich, Herr Richter. Er hat mich zum zweitenmal gebissen, oh. Dies ist ein klarer Fall.

ELEFANT: Dies ist der verwirrendste klare Fall, der mir je untergekommen.

GRIZZLY: So schaukeln Sie doch nicht mit dem Rüssel, Herr Richter. Sprechen Sie endlich das Urteil.

ELEFANT (*zerstreut*): Das Urteil. Ja. Wenn ich aufgehört haben werde, mit dem Rüssel zu schaukeln, will ich das Urteil sprechen.

MORAL:

Mit Krallen an den Fingern ist leicht Händefalten.

DIE AFFEN UND DER MENSCH

Die Affen sitzen im Salon. Der Vater Affe, krummbeinig, breitschulterig, großobrig und mit platter Nase, ein edler Patriarch, steht am obern Ende der Tafel. Vor ihm sitzt die Schar seiner Kinder und Enkelkinder, seiner Verwandten und auch seiner Freunde. Dies ist die Feier seines fünfzigsten Geburtstages. Er hält eine schöne und würdige Rede.

VATER: Der einzelne Affe stirbt und vergeht, aber das Affengeschlecht verändert sich nicht, sondern dauert fort in der ehernen Einförmigkeit der Natur. Denn so ist es Brauch und Sitte, daß wir immer vor uns hin äffen. Der Vater äßt dem Großvater nach und der Sohn dem Vater. Und ich habe meinem Vater nachgeäßt und habe mich gelaust und bin gebückt durch das Leben gegangen. Und kann man nicht von mir mit dem größten Recht sagen: sehet hin, ein Affe? (*Beifall*) Darum bitte ich euch, ihr Teuren, zur Krönung dieses feierlichen Augenblickes: Stimmt mit mir ein und singt mit mir vom Familienleben und vom Familiensinn.

ALLE (*singen*): Familienleben, Familiensinn.

Der Korridor riecht nach Gemüt.

Wir sitzen in der Stube drin.
Und das Lämpchen, das Lämpchen glüht.
Wir schwitzen am Po, wir knicken den Floh,
Ganz unter uns und unserm Niveau.
Bürgerlein klein . . .

Wir haben eine Großmama
Mit einem langen Bart.
Die löst die tiefsten Problemata
Nach Hausfrauenart.
Die Welt ist ein Graus, warm ist's zu Haus,
Und wie man's gewohnt ist, hält man's aus.
Bürgerlein klein . . .

VATER (*schluchzt*): Mein Sohn. O mein Sohn.

EINE ÄFFIN: Warum weint Ihr Mann, Liebste?

MUTTER: Er denkt an unseren ältesten Sohn. Frau Langarm, nehmen Sie Kokosmilch in den Kaffee.

EIN AFFE: Ihr Sohn, von dem hab ich schon so viel erzählen hören, der ist so mißraten, von dem sprechen Sie niemals?

MUTTER: Ja, sein Name kommt nicht über unsere Lippen. Er hieß Gust-Aff.

ÄFFIN: Gust-Aff?

MUTTER: Er war ein Affe, aber er hatte stets seinen besonderen Gusto. Wissen Sie denn wirklich nicht, wie es um ihn steht?

AFFE: Kein Wort.

ÄFFIN: Erzählen Sie doch.

MUTTER: Erzählen, Frau Langarm? Das geht über meine Kraft. Er war immerhin mein Kind. Er ist, denken Sie, er ist ein Mensch geworden.

ÄFFIN: Oh!

MUTTER: Wenn das bekannt wird, daß er von uns abstammt, – aber ich erröte schon bei dem Gedanken.

AFFE: Wo erröten Sie denn?

MUTTER: Ich sitz drauf, Herr Baumdepp, hihi. Nein, es war zu furchtbar, Liebste. Als er noch ganz klein war, fragte er mich: warum habe ich denn so viele Haare im Gesicht, Mutter? Lieber Sohn, sprach ich, wir Affen tragen nun schon seit hunderttausend Jahren Haare im Gesicht. Wird's Zeit, sagt er, daß wir endlich damit aufhören.

ÄFFIN: So verdorben war er schon.

MUTTER: Er hatte einen abscheulichen Charakter. Unruhig. Unzufrieden. Auf Tage hinein im Voraus denkend. Wie wir ihn genannt haben: ein ewig Morgiger.

AFFE: Und wie kam es weiter?

MUTTER: Nun, zwischen uns und Leuten von solcher, sozusagen humaner Denkart besteht ein natürlicher Krieg. Mein Mann hat ihn verstoßen.

ÄFFIN: Und dann ist er . . .

MUTTER: Hingegangen und Mensch geworden.

(Eine Peitsche knallt von fern.)

VATER: Was hör ich da?

AFFE *(sieht aus dem Fenster)*: Noch ein Gast, scheint mir.

VATER *(düster)*: Ein Gast.

AFFE: Ein lächerlicher, aufrechter Affe in einem roten Frack. Hahaha.

VATER *(düster)*: Ohne Haare im Gesicht?

AFFE: Richtig. Fast ohne.

VATER: Mit viel zu langen Beinen, he? Und kein Schwanz zu sehen?

AFFE: Tatsächlich. Aber . . . kennen Sie denn den?

VATER *(dumpf)*: Nein! Den kenne ich nicht.

(Peitschenknall in der Nähe.)

MUTTER: Vater, es ist Gust-Aff.

AFFE: Er kommt zu Ihrem Geburtstage.

ÄFFIN: Er will Sie um Vergebung bitten.

VATER: Umsonst.

MUTTER: Er ist dein Sohn.

VATER: Er ist nicht mein Sohn.

(Schritte.)

VATER *(flüstert)*: Er soll sich demütigen bis aufs letzte. Kein Pardon. Keiner begrüßt ihn.

ALLE *(flüstern)*: Wir kümmern uns gar nicht um ihn.

(Die Tür wird geöffnet.)

MENSCH *(mit übermächtig lauter Stimme)*: Donner und Doria. Das nenn ich Glück. Das ist ja ein wunderbarer Haufen alter Affen für meinen Zirkus.

MORAL:

Fortschritt macht sich bezahlt, auch wenn die Pietät leidet.

STRELCH

„Sie können doch hier nicht rauchen!“ sagte meine Frau.
Der hagere Mann mit der Rot-Kreuz-Binde am Arm sah uns verblüfft an.

„Sie können doch nicht in einem geschlossenen Raum, der voll von Kindern ist, rauchen!“ sagte meine Frau scharf. Der Mann mit der Rot-Kreuz-Binde nahm die Zigarette aus dem Mund, drehte sie unschlüssig zwischen den Fingern, lachte verlegen und sagte mit der unsicheren Brutalität aller Süchtigen: „Ach, das macht denen doch nichts aus!“ Dabei sah er die Kinder herausfordernd an. Das Mädchen neben mir, das er ansah, nickte und hustete beim Nicken. Ich stieß eine Fensterluke auf. Draußen die Luft war kalt, obwohl es ein Julimorgen war. Es nieselte; von der See stieg ein eisiger Hauch.

„Sie machen sofort die Zigarette aus!“ sagte meine Frau. Der Mann mit der Rot-Kreuz-Binde starrte sie noch einmal ungläubig an, dann knurrte er etwas, sprang auf und ging, Qualm um sich paffend, hinauf an Deck.

„Zieht euch einen Augenblick was über!“ sagte meine Frau und öffnete ein Fenster auf der anderen Seite. Die Luft pffte durch den kleinen Raum; der Rauch verflog. Leise klatschten die Wellen.

„Woher kommt ihr denn?“ fragte ich das Mädchen, das neben mir saß, eine langaufgeschossene Zwölfjährige mit grünen Augen und bernsteinrotem Pferdeschwanz.

„Von Bitterfeld“, sagte sie, „wir haben hier ein Ferienlager, und nun fahren wir nach der Insel!“ Das Schiff wiegte sich sanft. Es war ein kleines Schiff, ein Küstenschiffchen der Weißen Flotte, das jeden Morgen seine siebzig Passagiere von W. nach der Insel L. brachte, um sie nachmittags wieder heimzufahren. Wir saßen bei den Kindern unter Deck; die Plätze auf Deck waren schon besetzt gewesen, als wir eingestiegen waren; es war eine heitere Reisegesellschaft gewesen, die da oben auf Deck saß und Bier trank und schunkelte; man hatte uns eingeladen, uns an dem fröhlichen Treiben zu beteiligen, aber wir wollten ungestört die Seefahrt genießen und waren zu den Kindern unter Deck gegangen. Das Schiff wiegte sich leicht; ein Glückchen gellte. Der Gehilfe des Kapitäns löste die Taue vom Poller und warf sie an Bord.

„Jetzt geht's los!“ sagte ich und fragte, ob eines der Kinder schon einmal

eine Dampferfahrt gemacht hatte, und die Kinder um mich verneinten, nur mein Gegenüber, ein dickes zappliges Mädchen mit schwarzen Zöpfen, rief aufgeregt: „Ich schon, in Berlin, nach Schmetterlingsheim!“

„Nach Schmetterlingshorst“, verbesserte ich, und ich sagte, daß die Fahrt mit der Fähre nach Schmetterlingshorst nur ein paar Minuten daure, während wir jetzt lange Zeit auf dem Wasser sein würden. „Das wird schau!“ sagte meine Nachbarin, da lösten wir uns schon vom Land. Wir sahen den kleinen Hafen, die Maste von Booten und die ausgespannten Netze mit ihren Kugeln aus Glas und Kork, und dann schwammen Land und Maste und Netze von uns weg, und wir glitten leicht in die graue See. „Au fein!“ rief ein lebhafter blondgelockter Junge, der mir schräg gegenüber saß, und klatschte in die Hände. „Au fein, wir fahren!“ Die Kinder drängten an die Fenster. Links zog sich das sanft gehügelte Land, von Schilf und weißem Schaum umsäumt; rechts lag das graue Meer, auf dem die Segel kreuzten. Das Meer lag in ruhigem Grau, und von unserm Schiff aus lief eine Welle schräg nach hinten wie ein letzter Gruß dem Hafen zu, der mit Steg und Strand und Masten und Netzen in der Ferne versank.

Die Kinder standen an den Fenstern und sahen hinaus: Links lag das Land mit Schilf und Schaum und rechts das ruhige Grau der See mit den weißen Segeln und der ewig rückwärtslaufenden Welle des Bugs, und das Land lag ruhig und ruhig die See, und das Schiff fuhr dahin zwischen Land und See, und es war, als stände es still. Ich sah dem Wasser zu, wie es wirbelnd schäumte; es mischte sich mit der Luft, eine wilde Vermischung, dann atmete es, sachter, und als spitze es tausend winzige Mündchen, die Bläschen wieder aus und war plötzlich wieder das glatte, unberührte Wasser, das es gewesen, und war es doch nicht. Es war eines der Spiele der Natur, dem man stundenlang zuschauen kann, ein graues Wirbeln und Perlen und wieder Sich-Glätten, und das Schiff glitt dahin, und das Wasser wirbelte Schaum, und dahinter die See lag ruhig und grau, und links das Land lag grün und gewellt hinter dem grünen Schilf und dem weißen teigigen Schaum. Die Kinder wandten sich ab. „Da gibt’s ja gar nichts zu sehen!“ sagte der lebhafte Junge enttäuscht, dann angelte er den Rucksack aus dem Gepäcknetz, holte ein riesiges Stullenpaket heraus und begann zu essen. Sein Beispiel steckte an. Die Kinder wandten sich, einzeln zuerst und dann in Scharen, vom Fenster ab, schnürten ihre Rucksäcke auf und zogen ihre Stullenpakete heraus, und jedes Stullenpaket war riesig.

Das Schiffchen schnaubte.

„Wie lange werden wir denn fahren?“ fragte das Mädchen neben mir.

„Vier Stunden etwa“, sagte ich.

„Ach du meine Güte!“ sagte das Mädchen und stieß mit einem Seufzer den Atem aus. „Vier Stunden!“

„Haben eure Betreuer denn nichts organisiert?“ fragte meine Frau, „keine Spiele, keine Unterhaltung?“

„Nee“, sagte das Mädchen neben mir und schüttelte den Kopf.

„Dieser Sanitäter mit der Zigarette, ist das euer Betreuer?“ fragte ich.

„Nee“, sagte das Mädchen und schüttelte den Kopf, „der ist von der BGL.“

„Was hat er denn dann mit dem Ferienlager zu tun?“ fragte meine Frau, und das Mädchen sagte, Herr Schmitz sei gestern zur Kontrolle hergekommen und sei heute an Stelle von Frau Mylius mitgefahren, und ich fragte, ob Frau Mylius eine Betreuerin sei, und das Mädchen sagte ja.

„Frau Mylius ist prima!“ sagte das schwarzzöpfige Mädchen, und die Kinder um uns stimmten zu. „Warum ist dann Frau Mylius nicht mitgekommen?“ fragte meine Frau. „Herr Schmitz hat gesagt, er möchte auch mal gern einen Ausflug machen, wenn er schon hier ist!“ sagte meine Nachbarin. Sie sah mich vertraulich an, zog das Stupsnäschen in Falten, tippte mich mit dem Ellenbogen in die Seite und sagte kichernd: „Ich glaub, der schwänzt gern mal den Dienst, der Herr Schmitz!“ Die Kinder prusteten, nur ein schmaler dunkelbrauner Junge saß unbewegt und las in einem Buch. „Aber Frau Mylius hätte doch trotzdem mitkommen können!“ sagte meine Frau hartnäckig. Das Mädchen neben mir zuckte die Schultern.

„Herr Schmitz hat gesagt, drei brauchen nicht mitkommen, da könnte man einsparen!“ sagte voll Eifer das dicke Mädchen mit den schwarzen Zöpfen. „Ich hab’s gehört, wie sie sich gestritten haben, Herr Schmitz und Frau Mylius, daß nur zwei mitfahren brauchen!“ sagte sie.

„Warum zwei?“ fragte meine Frau, „ist denn noch einer mit?“

„Herr Glücklich“, sagte meine Nachbarin, „der ist mit Herrn Schmitz gekommen!“

„Und wo ist dieser Herr Glücklich?“ fragte ich.

„Der trinkt oben Bier!“ sagte meine Nachbarin. Meine Frau wollte aufspringen. Ich faßte sie bei der Hand. „Jetzt nicht!“ sagte ich. Meine Frau sah zur Treppe hin. „Eine Schande ist das!“ sagte sie. Die Kinder kauten. „Eine Schandel!“ wiederholte meine Frau leise. Die Kinder kauten, und das Schiff trieb dahin, und die Kinder wischten sich den Mund ab und falteten ihr Butterbrotpapier zusammen und steckten es in die Rucksäcke und legten die Rucksäcke hin, und dann hockten sie auf den Bänken und starrten gelangweilt aufs ruhige Wasser. „Wir müssen uns um die Kinder kümmern!“ sagte meine Frau, da schwirrte plötzlich ein schreiender Möwenschwarm um das Schiff. Die fröhliche Gesellschaft an Deck hatte begonnen, die Möwen zu füttern, und die Kinder sahen eine Weile den Fang- und Flugkünsten der gelbschnäbligen Vögel zu. Sie sahen sie kreisen und flattern und fallen, und nun rissen sie ihre Rucksäcke wieder auf und zogen die

Reste der Stullen heraus und versuchten selbst durch die Fensterluken die Möwen zu füttern, aber die Fensterluken öffneten, im oberen Rahmen sich drehend, sich nur einen kleinen Winkel schräg von unten nach oben, so daß die Brotkrumen weder hoch noch weit geworfen werden konnten und die Bordwand hinab ins Wasser fielen, wo die Fahrt unseres Schiffchens sie rasch unserer Sicht entzog. So gaben denn die Kinder diese Versuche nach einigen Mühen bald wieder auf und sahen noch eine Weile den Möwen zu, wie sie schnappten und kreischten, dann dösten sie wieder vor sich hin. Es ist wirklich eine Schande! dachte ich, hier werden dreißig Kinder um das Erlebnis der ersten Seereise gebracht, nur weil zwei Bürokraten einmal eine Dampferpartie machen wollten! In solchen Fällen sehe ich immer ein Gericht, und auch damals sah ich ein Gericht, ein schwimmendes Gericht zwischen Wellen und Möwen, und auf der Zeugenbank saßen dreißig dösende Kinder, und an der Schranke vor dem Richtertisch standen zwei Mann, von denen einer am rechten Arm die Rot-Kreuz-Binde trug. Den anderen kannte ich nicht, aber ich sah ihn als kleinen und dicken Mann mit weißem abstehendem Haarschopf und einer runden Brille. „Ich war doch nur eben mal ein Bier trinken!“ hörte ich den kleinen dicken Mann zu seiner Verteidigung sagen, und da fuhr ich auf. „Ich war nur eben mal ein Bier trinken, liebe Kinder, und jetzt komm ich zu euch!“ sagte ein kleiner runder Mann mit Glatze und ohne Brille über den behend sich drehenden Äuglein. Er kletterte die Treppe hinunter und klatschte sich mit den Händen gegen den Bauch. „So, jetzt bin ich wieder da, liebe Kinder!“ sagte er in jenem herablassenden Ton gekünstelter Naivität, den alle Menschen anschlagen, die von der Seele eines Kindes nichts verstehen. Die Kinder beachtetten ihn nicht. Der kleine Mann ließ seine Äuglein schweifen und erspähte uns. „Oh, wir haben Gäste!“ rief er lebhaft und kletterte über Beine, Taschen und Rucksäcke zu uns, verbeugte sich vor meiner Frau, streckte ihr die Rechte hin und sagte: „Gestatten: Glücklich, Gerhard Glücklich!“ Ich nannte unsere Namen. „Angenehm, angenehm!“ erwiderte Glücklich und begann sich sofort, als habe er sich darauf vorbereitet, über die Kinderferienlager seines Betriebes zu verbreiten. Er sprach schnell und mit lebhaften Gesten; er sprach wie ein Handlungsreisender, dem sein Metier Spaß macht, und wir erfuhren, daß diese dreißigköpfige Kinderschar hier an Bord ein Teil eines Ferienlagers des Schwefelsäurekombinats sei und daß das Kombinat allein fünf Ferienlager habe, zwei an der Ostsee, zwei im Harz und eines im Erzgebirge, und Herr Glücklich sprach von der Sorge um den Menschen, vor allem um die junge Generation, und dann sprach er davon, daß er in der BGL des Kombinats arbeite, und er nannte als sein Arbeitsgebiet die Kultur, und gleichsam zur Illustrierung seiner Tätigkeit zog er ein Buch, einen Sammelband über Fragen der Kunst und

Literatur aus der Aktentasche, die er bei sich trug, setzte sich in eine Ecke und begann, mit dem ganzen Oberkörper die Zeilen nachziehend, zu lesen.

Das Schiffchen schnaubte dahin; die Kinder sahen durchs Fenster: Links Land, rechts Meer, ums Deck Möwen. Von oben scholl ein Rundgesang. Die Kinder gähnten. Ich sah verstohlen auf die Uhr und stellte erschrocken fest, daß wir erst eine Viertelstunde unterwegs waren. Ich fühlte mich, so töricht das auch klingen mag, nach alldem gewissermaßen verpflichtet, mich mit den Kindern zu langweilen; es war ein sicher törichtes, aber nicht zu unterdrückendes Gefühl einer Solidarität. Sie zu unterhalten fiel mir nichts ein, und lesen oder meinen Gedanken nachhängen wollte ich unter diesen Umständen nicht. So hockten wir denn da, unglücklich, gelangweilt, gereizt; das Schiffchen hatte sich vom Land entfernt; links und rechts lag, grau und ruhig, die See, eine graue, ruhig glänzende Piste, und dahinter lag links ein Streifen bewaldeten und rechts ein Streifen besiedelten Lands. Wir hockten und starrten aufs Meer und warteten, daß etwas Wundersames geschähe, da plötzlich sprang meine Nachbarin auf, holte ihren Rucksack herunter, zog ein Päckchen Karten heraus und sagte: „Kommt, wir spielen Strelch!“

„Au ja, Jutta!“ riefen die Kinder um uns, „wir strelchen, das ist fein!“

„Strelch? Was ist Strelch?“ fragte ich. Ich hatte noch nie etwas von einem Spiel namens Strelch gehört. „Strelch ist prima“, sagte Jutta, und dann begann sie mir das Spiel zu erklären; man müsse strelchen und dürfe sich nicht erwischen lassen, sagte sie, und ich wurde aus ihrer Erklärung nicht schlau. „Wer spielt mit?“ fragte Jutta und hob die Karten. Vier Hände flogen hoch; auch der schmale braunäugige Junge hatte sein Buch weggelegt und die Hand erhoben. „Jürgen, Karin, Sonja und Willi!“ sagte Jutta und nickte. Jürgen war Juttas Nachbar; Sonja, das dralle schwarzköpfige Mädchen, saß Jutta gegenüber; Karin, ein stilles Kind, saß links und Willi, der blondgelockte Brausekopf, rechts von Sonja. Meine Frau hatte unterdessen mit den Kindern zu ihrer Rechten ein Zeichenspiel begonnen; die anderen Kinder sahen gelangweilt durchs Fenster, einige kauten, einige dösten; ein dicker Junge schlief mit offenem Mund und schnarchte laut. Herr Glücklich las. Er hatte eine bedächtige Art zu lesen, die seinem Wesen eigentlich widersprach und die zeigte, daß das Lesen für ihn eine körperliche Arbeit war: Er fuhr mit Kopf und Hals und Oberkörper die Zeilen entlang und wiederholte, die Lippen unhörbar bewegend, gewisse Formulierungen, die er für wichtig ansehen mußte. Die Bildbeilagen hingegen würdigte er keines Blicks. „Sieben“, sagte Jutta und legte eine Karte mit dem Rücken nach oben auf die Bank.

„Acht“, sagte Jürgen und legte eine Karte verdeckt auf Juttas Karte, und Karin sagte: „Neun“, und legte ihrerseits eine Karte auf Jürgens Karte.

„Strelch“, sagte Jürgen und drehte Karins Karte um. Es war der Herz-König. „Strelch! Karin hat gestrelcht!“ rief Jutta voll eifernder Freude und schnippte mit den Fingern gegen Karin. Karin bekam einen roten Kopf, als wäre sie bei einer Heimlichkeit ertappt worden, und nahm rasch das kleine Päckchen der drei Karten von der Bank, um es in ihren Kartenfächer zu stecken. Nun wußte ich, was Strelch war; auch ich hatte das Spiel in meiner Kindheit gespielt, nur hatten wir es damals „Schummellieschen“ genannt. Nun hieß es also Strelch, doch es wurde auch unter seinem neuen Namen gespielt wie seit je: Reihum wird, von der Sieben bis zum As aufwärts, und dann wieder mit der Sieben beginnend, eine Karte verdeckt auf den Tisch gelegt, wobei es jedem Spieler freisteht, eine Karte hinzulegen, deren Wert mit dem geforderten übereinstimmt, oder eine Karte anderen Werts unterzuschieben, also zu schummeln oder hier: zu strelchen. Glaubt nun ein Spieler, daß ein anderer soeben geschwindelt habe, so hat er das Recht, die zuletzt hingelegte Karte umzudrehen. Hat er einen Schwindel aufgedeckt, so muß der Schwindler zur Strafe alle Karten auf dem Tisch zu den seinen stecken; stimmt die aufgedeckte Karte jedoch mit dem angesagten Wert überein, so muß der Spieler, der die Karte aufgedeckt hatte, nun seinerseits alle Karten vom Tisch übernehmen. Gewinner ist, wer als erster keine Karten mehr in der Hand hat. „Sonja, du bist dran!“ sagte Jutta, und Sonja fuhr, gespielt zögernd, mit dem rechten Zeigefinger ihre Karten ab, zog dann, ungeschickt die Ängstliche spielend, eine Karte heraus, legte sie langsam auf die Bank und sagte mit leiser zögernder Stimme: „Sieben!“

„Auf dich fall ich nicht rein!“ sagte Jutta, „das ist wirklich die Sieben, du tust ja nur so!“

„Ich strelche immer!“ sagte Sonja.

„Wer sagt, daß er jetzt gerade strelcht, der strelcht jetzt gerade nicht“, sagte Jürgen, „das ist eine alte Weisheit!“

„So dreh doch um!“ sagte Sonja.

„Grade nicht!“ sagte Jutta, „los, Willi, leg hin!“

Willi legte eine Karte, die er schon in der Hand hielt, auf Sonjas Karte und sagte: „Acht.“

„Neun“, sagte Jutta und legte eine Karte hin. Ich hatte genau gesehen, daß es der Treff-Unter gewesen war.

„Jetzt hat sie gestrelcht!“ sagte Sonja aufgeregt.

„Dreh doch rum, wenn du dich traust!“ sagte Jutta.

Sonja griff nach der Karte, zögerte aber beim Zugreifen. „Strelch!“ sagte Jürgen ganz ruhig und drehte Juttas Karte um. Es war der Treff-Unter. „Ich strelche nämlich immer!“ sagte Jutta stolz wie eine Olympiasiegerin, obwohl sie die Karten aufnehmen mußte. Sie nahm das kleine Karten-

päckchen von der Bank und blätterte es durch. „Sonja hat natürlich nicht gestrelcht!“ sagte sie und wies Sonjas Karte vor. Es war die Karo-Sieben.

„Ich strelche, wenn es mir paßt!“ sagte Sonja aufgebracht, und Jutta sagte, daß Sonja sich nicht traue, und Sonja sagte, das würde Jutta ja sehn. „Sieben“, sagte Jürgen und legte eine Karte auf die Bank. Diesmal ging die Runde zweimal herum, so daß jetzt zehn Karten auf der Bank lagen. „Zehn“, sagte Sonja schnell und legte eine Karte hin. „Strelch!“ riefen Jutta und Willi zugleich, aber Jutta war schneller als Willi, und so drehte sie Sonjas Karte um. Es war die Treff-Zehn. Sonja sprang auf und jubelte und klatschte in die Hände. „Reingefallen, reingefallen!“ schrie sie Jutta zu, und Willi jubelte ebenfalls, obwohl er selbst Sonjas Karte hatte umdrehen wollen. Jutta nahm die zwölf Karten und steckte sie zu den ihren. „Ihr strelcht ja nie“, sagte sie mürrisch, „das ist ja feige!“

„Können Sie auch strelchen?“ fragte mich Willi, während Jutta ihre Karten ordnete.

„Bei uns hieß das Schummellieschen!“ sagte ich.

„Schummellieschen!“ schrie Sonja und lachte. Sie genoß ihren Sieg über Jutta und tat, als könne sie sich vor Lachen nicht halten. „Ist das ein komischer Name für Strelch!“ sagte sie und lachte, daß ihre Zöpfe flogen.

„Und den Namen Strelch findest du nicht komisch?“ fragte ich.

„Warum?“ sagte Sonja erstaunt. „Das Spiel heißt doch so!“ Jutta hatte ihre Karten geordnet und mahnte zum Weiterspielen; Willi war dran, aber Willi sprang auf, warf seine Karten hin, schleuderte seine Hand zum Fenster und rief: „Mensch, da fährt ein Wagen durchs Meer!“ Wir sahen hin: Graues Meer rechts und links, und nahe das Land, und wahrhaftig, durchs Meer fuhr ein Wagen.

Ein Wagen fuhr durchs Meer, ein Wagen mit Rädern und Rößlein und Fuhrmann, und der Fuhrmann knallte mit der Peitsche, und die Rößlein trotteten weiß durch die graue See. Der Bodden hatte sich verengt, der Waldstreifen links und der Landstreifen rechts waren näher zusammengerückt, und zwischen Waldstreifen und Landstreifen lag ein Inselchen, grün, eine grüne Kuppel und rund im Wasser, das grau war, und der Wagen fuhr vom Landstreifen her auf das Inselchen zu. Es war ein Planwagen mit Rädern und Rößlein, vier Räder, zwei Rößlein, und das Wasser reichte den Rädern bis über die Naben und den Rößlein bis übers Knie. Der Fuhrmann knallte, und der Wagen fuhr, ein Spielzeugwägelchen mit einem Spielzeugfuhrmann; die Kinder standen verzückt und sahen dem Wägelchen zu, und Willi stieß einen entsetzlichen Schrei aus und warf sich auf die Bank und schwenkte den rechten Arm aus, stützte ihn vor der Achselbeuge mit dem im Ellbogen geknickten linken Arm ab und ratterte seine Salven durch die Bordluke auf das Wägelchen. „Da fährt ein Pfeffer-

sack, und ich bin Störtebeker!“ schrie er und ratterte: Ratatata. Die Rößlein trabten; Herr Glücklich fuhr auf. „Lärmt nicht so schrecklich, benehmt euch ordentlich!“ sagte er. Willi ratterte und schlug mit den Schuhen den Takt auf die Bank. Herr Glücklich stand auf und stieß Willi an. „Hör auf mit diesem Unfug!“ sagte er. „Warum?“ fragte Willi. „Ich bin doch Störtebeker!“ und ratterte ein drittes Mal.

„Hör auf mit deinem Unsinn!“ sagte Herr Glücklich. „Zu Störtebekers Zeiten gab es doch gar kein Maschinengewehr!“

„Wieso?“ fragte Willi, und Herr Glücklich versuchte die Erfindung des Maschinengewehrs zu erklären, und Willi sagte, er spiele Störtebeker doch heute. „Man soll trotzdem nicht auf Menschen schießen, Willi!“ sagte meine Frau.

„Wieso, ist doch nur Spiel!“ sagte Willi.

„Auch nicht im Spiel“, sagte meine Frau. Willi sah auf Herrn Glücklich, und Herr Glücklich sah auf das Wägelchen. „Das ist eine Furt, eine seichte Stelle im Meer, liebe Kinder“, sagte er, „wenn es tiefer wäre, könnte der Wagen nämlich nicht hinüberfahren!“

„Wirklich nicht?“ fragte Sonja in gespielter Naivität. Die Kinder kicherten, und Herr Glücklich lachte auch. Indes hatte sich unser Dampfer dem Fuhrwerk genähert, es zuckelte nun etwa dreißig Meter von uns entfernt auf gleicher Höhe, die Bugwelle unseres Schiffchens klatschte an seinen Rädern hoch, und nun sahen wir die Nüstern und Augen der Rößlein, schokoladenschwarze Augen und Nüstern im milchweißen Fell, und da warf Willi sein MG in hohem Bogen ins Meer. „Kannst weiterfahren, ich schieß nicht mehr!“ schrie er zum Wagen hinüber, und der Wagen fuhr seinen Weg. „Kinder, Kinder, nicht alle auf eine Seite, unser Schiff kippt ja um!“ rief der Kapitän durch die Treppenluke. Das Schiff neigte sich leicht nach rechts. „Huch, wir kippen!“ rief Jutta und sprang zurück, und die anderen folgten, und das Schiff neigte sich nach links. „Alles auf die Plätze und hingesetzt!“ befahl eine Stimme von der Treppenluke her, und Herr Schmitz stieg die Treppe hinab und wiederholte: „Los, setzt euch hin!“ – „Strelchen wir weiter!“ sagte Jutta, aber die Kinder blieben an den Fenstern stehen: Das Schiffchen hatte seinen Kurs gewechselt und war im Halbbogen um die Inselkuppe geschwenkt, und nun sahen wir hinter der Inselkuppe eine zweite liegen, eine Schilfkuppel grün im Wasser grau, und das Schiffchen steuerte die fadenschmale Passage zwischen den Inselchen an. „Mensch!“ sagte Jürgen andächtig vor sich hin. Wir fuhren in des Wassermanns Reich.

Wir fuhren in des Wassermanns Reich! Die beiden Inselchen flogen jetzt aufeinander zu, Schilf floß zu Schilf, grüner Flaum zweier Küsten, die einander fast berührten, und zwischen Schilf und Schilf, das sirrend die Bord-

wände streifte, schwamm, langsam, ganz langsam, unser Schiff. Das Schilf glitt vorbei an den Scheiben, die Kajüte lag ganz im Grün; wir waren ins Schilf gebettet wie das Nest einer Möwe, und das Schiff hallte hell von Vogelgeschrei. Willi stemmte das Fenster auf, um ins Schilf zu greifen, aber meine Frau hielt seine Hand im Vorschnellen fest und sagte: „Junge, du kannst dir die Finger abschneiden!“

„Wieso?“ fragte Willi verwundert. „So scharf ist das?“ – „Natürlich!“ sagte meine Frau, „scharf wie Messer und Säbelklingen“, und sie zeigte den Kindern die Gardereihen des Schilfs, grüne Soldaten mit Lanzen und Schwertern, eine wehrhafte grüne Armee, und hinter den Zehnerreihen der Lanzen- und Schwertträger mußte wohl der grüne Thron des Wassermanns sein. „Gibt's den Wassermann wirklich?“ fragte Sonja, und Jutta sagte, den gäbe es nur im Märchen, und ich wies auf die grünen Soldaten, die da draußen vor dem Fenster standen und präsentierten und fragte, ob das kein Märchen sei. „Also gibt's den Wassermann doch?“ fragte Sonja, und ich sagte, wer ihn sehen wolle, der könne ihn auch sehen, und sei es in der Gestalt eines Froschs.

„Erzählen Sie den Kindern nicht solchen Unfug!“ sagte Herr Schmitz. Er hatte mit verkniffenen Lippen meiner Frau zugehört; nun drängte er sich zwischen die Kinder und mich und sagte aufgebracht, er dulde es nicht, daß wir den Kindern solchen idealistischen Unfug in den Kopf setzten; es gäbe keinen Wassermann, und das Schilf seien keine Soldaten; er redete mit verzerrtem Gesicht und fuchtelte mit den Händen, und meine Frau fragte, ob er sich mit Gewalt um das letzte bißchen Autorität bringen wolle, das er bei den Kindern noch habe. Herr Glücklich hatte sich genähert und redete begütigend auf Herrn Schmitz ein; Herr Schmitz machte eine aufbegehrende Geste, als wolle er noch etwas sagen, dann aber wandte er sich schroff um und ging in seine Ecke. Die Kinder starrten uns an; sie schienen erschrocken und belustigt zugleich. „Entschuldigen Sie bitte!“ sagte Herr Glücklich verlegen und machte eine hilflose Geste.

„Eine Schande ist das!“ sagte meine Frau.

Herr Glücklich bat uns mit einem flehenden Blick in eine Nische zwischen Treppenwand und Kajütenwand, wo weder die Kinder noch Herr Schmitz uns hören konnten. „Sie dürfen meinem Kollegen Schmitz das nicht krummnehmen!“ sagte Herr Glücklich, und er sagte, daß Kollege Schmitz völlig überarbeitet sei und dringend der Ruhe bedürfe; die Rekonstruktion des Kombinati nach dem Stand der neuesten Technik, die soeben abgeschlossen worden wäre, sei in hervorragendem Maße auch sein Werk gewesen, Kollege Schmitz habe ihretwillen sogar seinen Urlaub geopfert, und nun sei er geradezu mit List zu dieser Schiffsfahrt genötigt worden, um einmal wenigstens einen Tag ausspannen zu können. „Und an die Kinder

denken Sie nicht?“ fragte meine Frau. Herr Glücklich schien nicht recht zu verstehen; er wiederholte seine Entschuldigung und seine verlegene Geste, bat nochmals um Nachsicht und ging zu seinem Platz zurück. Das Schiff hatte den Schilfgürtel passiert; es nieselte nicht mehr, der Himmel stand hell. Wir gingen an Deck und sahen über die See. Wind kam auf, die Wellen rollten. Links das Land war ein schwarzer Strich, und rechts das Land verfloß blau. Warum nur gibt es auch bei uns Menschen, die jedem Stückchen Poesie so feindlich gegenüberstehen? dachte ich verzweifelt. War es eine Art Neid auf eine Gabe, die sie nicht besaßen? Das Gefühl eines Ausgeschlossenseins? Die Unsicherheit oder gar Angst vor einer Welt, die sie nicht ermessen konnten? Oder war es jene Armut und Enge der Seele, die alles mit Haß verwirft, das nicht dem eigenen Bilde gleicht? Oder das traurige Erbe der Vergangenheit oder eine furchtbar mißverständene Philosophie oder all dies zusammengekommen? Ich wußte es nicht; ich versuchte mich in eine solche Seelenhaltung einzufühlen; es mißlang mir, und plötzlich fühlte ich eine Art Mitleid mit Herrn Schmitz, ein Mitleid, wie man es Verstümmelten entgegenbringt. Wilder Chorgesang riß mich aus meinem Grübeln. Auf dem Deck die Stimmung schlug hoch, die papierbemützten Herren und Damen tranken Bier und schunkelten und sangen. „Wer soll das bezahlen?“ sangen sie, und die Frauen kreischten, und jedesmal, wenn der Refrain endete: „Wer hat soviel Pinke, Pinke, wer hat soviel Geld?“ schrie eine dralle Endvierzigerin mit Sombroerohut: „Herr Kulator!“, und alles jubelte laut. „Eine Pfefferminzrunde auf meine Rechnung!“ rief ein sehr beleibter rotköpfiger Mann, der einen hellen Fez auf dem Kopf und einen eigelben Hängeschnurrbart unter der Nase trug. War er Herr Kulator? Der nicht eben häufige Name kam mir bekannt vor; ich grübelte, woher ich ihn kannte, und alles jauchzte laut und hakte sich wieder unter und schunkelte und sang: „Wer soll das bezahlen?“, und als man singend fragte: „Wer hat soviel Geld?“, schrie die dralle Endvierzigerin wieder: „Herr Kulator!“, und alles klatschte in die Hände, und der beleibte Mann mit dem hochroten Kopf strahlte wie ein glückliches Kind. Er saß ganz kindhaft da, ein großer, massiger rotköpfiger Säugling; er nahm die Huldigungen entgegen wie ein närrischer Kaiser; man schrie: „Prost, Kulator!“, und nun wußte ich, daß er Herr Kulator war. Er trank und sah selig über sein Hofgefolg weg, ein närrischer glücklicher Kaiser, und nun erspähte er uns und erhob sich und schwebte auf uns zu. Er schwebte trotz seiner Massigkeit wie ein Luftballon; er schwebte heran und verbeugte sich und lud uns zu einem Gläschen ein, und eh ich noch zustimmen konnte, sagte er, wir dürften ihm nichts abschlagen, er hätte noch vor seinem Urlaub eine Prämie bekommen, er habe eine nette kleine Erfindung gemacht, und nun wußte ich, wer Herr Kulator war. Ich hatte erst vor kurzem in der Zeitung von ihm ge-

lesen; er war ein Meister im Chemiewerk „Wilhelm Liebknecht“ und hatte aus Abfällen einen neuen Kunststoff entwickelt, der fest, aber nicht spröde war; ich hatte von den enormen Summen gelesen, die seine Erfindung unserer Wirtschaft bescheren würde; ich hatte gelesen, daß er monatelang Abend um Abend seiner Erfindung geopfert habe, immer aufs Neue probierend und immer wieder verwerfend; ich hatte sein Bild gesehen und den Entschluß gefaßt, ihn aufzusuchen, um mit ihm zu sprechen, und nun stand er vor mir, ein seliger Mann mit dem roten Fez auf dem Kopf und dem eigelben Schnurrbart unter der Nase, und lud uns ein, seine Erfindung zu feiern. Zwei junge Leute mit aufgeklebten Riesennasen schleppten einen Kasten Bier aus der Kantine; Herr Kulator drückte meiner Frau und mir eine Flasche Bier in die Hand, und wir ließen die Pfropfen springen und tranken auf Herrn Kulators Wohl. „Auf meine alte Bruchbude“, rief Herr Kulator selig, „trinkt mit mir auf meine alte Bruchbude!“, und wir tranken auf das VEB-Chemiewerk „Wilhelm Liebknecht“ und auf den neuen Kunststoff, und Herr Kulator wies leuchtenden Augs auf die Zechenden. „Das sind alles heut meine Gäste!“ rief er und schlug mit seiner Rechten einen grandiosen Bogen über das Deck, „das sind alles liebe Leute aus dem Haus Seeblick!“ sagte er und ließ wieder seine alte Bruchbude leben und das Haus Seeblick dazu und fragte, ob wir uns seiner Gesellschaft nicht anschließen wollten. „Kulatorchen, Süßer, so komm doch!“ kreischte die Frau und streckte ihre Arme nach Herrn Kulator aus, und Herr Kulator tat unwillkürlich einen Schritt zur Reling zu. Die Männer und Frauen an Deck ließen die Bierflaschen knallen und schrien durcheinander; die fröhliche Phase dieser Tour schien in jene lärmende Phase der beginnenden Bewußtseins-trübung umzuschlagen, die man nur dann als angenehm und fröhlich empfindet, wenn das eigene Gehirn ebenfalls zu torkeln beginnt. Außerdem gefiel mir die Gesellschaft nicht; sie nutzte, das war überdeutlich zu sehen, den selig-fröhlichen Mann mit der großen Prämie schamlos aus, und er merkte es nicht. Ich dachte nach, wie ich es ihm beibringen könne, doch es schien mir unmöglich, es ihm auch nur anzudeuten, ohne ihn gegen uns aufzubringen und ohne, was weit schlimmer gewesen wäre, ihn zu einer trotzig-sinnlosen Demonstration des Vertrauens zu seinen Gästen zu verleiten. Der Wind wehte stärker, das Schiffchen schwankte. „Halt dich fest, Kulatorchen!“ kreischte die dralle Endvierzigerin mit dem Sombrerohut. „Halt dich fest, mein Süßer, sonst verschlingt dich das Meer!“ Das Schiffchen schlingerte; Herr Kulator hielt sich an der Banklehne fest und sah hinab auf die Wellen; er sah sie tollern wie ein Vater seine Kinder sieht, und er lächelte und ließ sie gewähren. „Wellen“, sagte er verzückt und stieß mich an. „Sieh mal: Lauter Wellen!“ Wir sahen hinab und wahrhaftig, wir sahen wie am ersten Tag: Wellen, lauter Wellen, Herr Kulator hatte uns das

Meer entdecken lassen. „Lauter Wellen“, sagte er selig und wanderte mit dem Blick dem Heranrollen eines Wellenzuges nach. „Kulatorchen, nu komm doch endlich!“ rief die dralle Endvierzigerin und warf meiner Frau einen wütenden Blick zu. Herr Kulator trat an die Reling; die Frau stand auf und zog ihn auf die Bank zurück, und Herr Kulator rutschte, ein geschleifter Luftballon, hüpfend die Bank entlang. Das Schiffchen schnaubte. „Mein Süßerchen“, sagte die Frau triumphierend. Man sang die Waldeslust; „O wie einsam schlägt die Brust“, sangen sie, und Herr Kulator saß da, ein Kaiser, den Fez wie die Krone auf dem Haupt, und zu beiden Seiten schunkelte es zu ihm hoch: Eine phantastische Huldigung! Wir standen an die Reling gelehnt und sahen auf die singende Runde und fürchteten das grölende und lallende Ende dieser Fahrt, da kam Herr Schmitz, eine brennende Zigarette im Mund, die Treppe hinauf. Als er uns sah, zögerte er, dann ging er, zur Seite blickend, unsicher an uns vorbei, und wir wandten uns an der Reling um und gingen die Treppe hinunter. Die Kinder dösten. Fern auf der See blitzte es weiß. „Was ist das?“ fragte meine Frau. „Was?“ fragte ich, da sah ich es selbst. Es war ein weißes Blitzen über dem grauen Meer; ich wußte nicht, was es war, aber ich dachte, daß dies nach dem Wägelchen und der Inseldurchfahrt die dritte wundersame Begegnung auf dem Meer sei und daß dies die große Chance sein müsse, dieser verpfuschten Fahrt doch noch einen Sinn zu geben. Das Weiß blitzte über dem Wasser. Schnaubend schob sich das Schiffchen näher; das blitzende Weiß wogte; ich sah ein weißes Gleiten und Sich-Strecken; das Weiß glitt wogend über das graue Wasser und streckte sich, gleitend, in Schlangenbögen zur Höh.

„Schwäne!“ rief meine Frau verzückt, „wilde Schwäne!“

„Wo sind Schwäne?“ rief Willi und sprang auf, und auch Herr Glücklich sah von seinem Buch auf, und wir zeigten auf das blitzende Weiß, und die Kinder drängten sich an die Fenster.

„Na, dann wollen wir mal sehen!“ sagte Herr Glücklich. Er öffnete seine Aktentasche, zog einen Feldstecher heraus und sah, an der Einstellung schraubend, hindurch.

„In der Tat, es sind Schwäne!“ sagte er.

Die Schwanenkolonie wogte, ein kultischer Tanz; ich wäre höchst gespannt gewesen, wie das selige Kind oben an Deck den Huldigungsreigen der Schwäne entgegengenommen hätte, aber ich mochte jetzt nicht von den Kindern weggehen. Herr Glücklich setzte seinen Feldstecher ab und wollte ihn wieder in die Aktentasche stecken, da besann er sich und reichte ihn den Kindern herüber. „Durchgucken und dann weitergeben!“ sagte er, und er wiederholte, daß wilde Schwäne zu sehen seien und daß man sie am langen Hals erkenne. Der Feldstecher wanderte von Hand zu Hand, und

jedes der Kinder sah die Schwäne gleiten, und jedes Kind sagte: „Ah!“, und die Gesichter wurden hell. „Schade, daß wir nicht näher kommen, sonst könnten wir die lieben Schwäne füttern!“ sagte Sonja.

„Laßt das bloß bleiben, Kinder“, sagte ich, „der Schwan ist ein ganz böses, gefährliches Tier!“

Die Kinder rissen die Augen auf. „Wieso sind Schwäne böse?“ fragte Willi, zutiefst verwundert.

„Der Schwan ist das böseste Tier, das es bei uns gibt“, sagte ich.

„Nun scherzen Sie aber!“ sagte Herr Glücklich.

„Ich spreche im vollen Ernst!“ sagte ich, und ich sagte, daß man Kinder vor Schwänen warnen müsse und daß es Schwäne gegeben habe, die Mörder gewesen waren und kleine Kinder ins Wasser gezogen und ertränkt hätten, und Herr Glücklich schmunzelte. „Ist das wahr?“ fragte Sonja und schüttelte sich. „Nein, der Onkel macht wieder Spaß wie damals mit dem Wassermann!“ sagte Herr Glücklich und lächelte mir verstehend zu. „Mit solchen Dingen kann man nicht spaßen!“ sagte ich, und Herr Glücklich lächelte noch einmal, dann wandte er sich wieder seinem Buch zu. Die Kolonie trieb wie eine Scholle Eis. „Sind die weißen Schwäne auch böse, Onkel?“ fragte Karin und stieß mich schüchtern an; „ich dachte, nur die schwarzen Schwäne sind böse“, sagte sie.

„Schwarze Schwäne!“ rief Willi und schlug sich mit der Hand vor die Stirn, „es gibt doch gar keine schwarzen Schwäne!“

„Doch“, sagte Karin, „die gibt’s!“

Willi pflanzte sich vor ihr auf. „Hast du schon etwa mal einen schwarzen Schwan gesehen?“ fragte er.

„Vielleicht hat einer Tinte draufgeschüttet!“ sagte Jutta. Willi krümmte sich vor Lachen, und Jutta fragte nun ihrerseits, ob Karin schon einmal einen schwarzen Schwan gesehen habe, und Karin sagte: „Nur im Theater!“

„Im Theater!“ schrie Willi prustend, „im Theater, sagt sie, im Theater!“ Er sprang auf und stolzierte, den Hals bei jedem Schritt nach vorn streckend, vor der Bank auf und ab. „Ich bin ein Schwan, ich spiel Theater“, sagte er und schlug mit den Armen auf und ab. Sonja lachte, daß ihre Zöpfe flogen. „Und jetzt gieß ich Tinte auf dich!“ rief Jutta und schraubte an ihrem Füllfederhalter. Die Kinder brüllten; Karin stiegen die Tränen in die Augen.

Herr Glücklich legte sein Buch weg. „Könnt ihr denn nicht ein bißchen ruhig sein, das ist ja schrecklich, Kinder!“ sagte er.

„Die Karin will uns bestrelen!“ rief Jutta eifrig; „sie sagt, sie hat Schwäne im Theater gesehen!“

„Hab ich auch!“ sagte Karin und schluckte.

Sie werde wohl das fortschrittliche Ballett „Schwanensee“ des russischen

bürgerlich-demokratischen Komponisten Tschaikowskij gesehen haben, sagte Herr Glücklich, und Karin nickte. „Tschaikowskij wollte uns in der Form eines Tanzes zeigen, daß die fortschrittlichen Kräfte geeint und kompromißlos gegen die Reaktion kämpfen müssen“, sagte Herr Glücklich, „darum sollen recht viele Menschen dieses Ballett sehen!“ Karin nickte. „War es schön gewesen, das Ballett?“ fragte Sonja. Karin schloß die Augen. „Und wie!“ sagte sie.

Ich sah sie stehen, sie hielt noch die Augen geschlossen, einen Herzschlag lang, und ich sah voll Andacht das junge Gesicht. „Schwarze Schwäne, so ein Blödsinn!“ sagte Willi. „Es gibt aber wirklich schwarze Schwäne!“ sagte Herr Glücklich, und Sonja fragte, ob es auch hier bei uns schwarze Schwäne gäbe, und Herr Glücklich sagte, hier bei uns gäbe es schwarze Schwäne nur im Zoo, und Sonja fragte, ob ein schwarzer Schwan hier leben könnte, wenn er vom Zoo wegflöge, und Herr Glücklich sagte, daß die Schwäne aus dem Zoo nicht wegfliegen würden, und Willi fragte, wieso sie nicht wegfliegen würden, und Herr Glücklich sagte, das sei eben so, sie flögen nicht weg.

„Man schneidet ihnen ein, zwei Schwungfedern aus dem Flügel“, sagte ich, „das tut ihnen nicht weh, und sie spüren es auch nachher nicht, nur können sie niemals mehr fliegen!“ Die Kinder starrten mich entgeistert an, und ich bereute meine Worte, noch ehe ich sie zu Ende gesprochen hatte. „Das ist gemein!“ sagte Willi entrüstet, „das ist gemein!“ Seine Augen flammten. „Und sie können dann nie wieder fliegen?“ fragte Jürgen. Ich bereute meine Worte; sie waren das Dümme, das ich hätte sagen können, und so sagte ich schnell, die Tiere seien deshalb nicht traurig; sie hätten ja ihr Futter und ihre Pflege und ihre natürlichen Lebensbedingungen und lebten in Sicherheit vor ihren Feinden; es ginge ihnen also viel besser als in der ungeschützten Natur.

Herr Glücklich nickte.

„Dann brauchte man ihnen doch nicht die Flügel beschneiden“, sagte Jürgen, „dann würden sie doch freiwillig bleiben, wenn sie's besser haben!“

„Dazu fehlt ihnen eben das Bewußtsein, das haben Tiere ja nicht, das haben nur Menschen!“ sagte Herr Glücklich. „Wieso?“ fragte Willi. Jürgen dachte angestrengt nach. „Und wenn die Menschen nun einmal Schwäne würden?“ fragte Sonja. Die Schwäne durchfurchten das Wasser. „Unsinn“, sagte Herr Glücklich, „das gibt's doch gar nicht!“ Die Schwäne hatten in langem Anlauf das Wasser durchfurcht, und nun erhoben sie sich, eine weiße, jäh blitzende Wolke, und dann sog der Himmel sie auf. „Wollen wir wieder strecken?“ fragte Jutta.

„Wollt ihr nicht erzählen?“ fragte meine Frau und schlug vor, jeder solle sein schönstes Erlebnis erzählen, und Karin solle mit dem Schwanensee be-

ginnen. „Meinetwegen“, sagte Jutta und ließ die Ränder des Kartenspieles über ihre Fingerkuppen springen. „Was soll ich denn da erzählen?“ fragte Karin, und dann meinte sie, sie müsse erst ein bißchen überlegen. Wir fuhren durchs offene Meer, und ich sah mein erstes Theatererlebnis aus dem Nebel des Gedächtnisses dämmern; ich sah Samt und purpurne Stoffe und vergoldete Ränge und Logen, die wie Nester aus Scharlach und Silber am schroffen Felsen der Wände klebten; ich sah den schweren Vorhang mit den antiken Masken; ich sah das Theater, lange eh sich der Vorhang öffnete: Ein Raum, den man zögernd, mit Ehrfurcht, ja fast mit Angst, betreten hatte. In Karins Erzählung war von alldem nichts; sie ging ja gleich den anderen seit Jahren in Palästen aus und ein. In Karins Erzählung war kein Purpur und Scharlach und Gold; Karins Erzählung begann mit der Musik. „Die Musik war wunderschön“, sagte sie, „so richtig schummrig wie im Wald, aber es fing nicht im Wald an, es fing erst im Schloß an, da sollte Hochzeit sein, und alle befreundeten Völker tanzten, und dann kam plötzlich der Zauberer!“

Karin erzählte, und das Märchen entstand in neuer Kontur. Nun war seine Hauptgestalt der Zauberer, ein Riese von Wuchs, in schwarzem Umhang und mit rotem Barett; er hatte die Prinzessin verzaubert, er hatte den Prinzen verzaubert, er wollte das Schloß des Prinzen rauben, er wollte den Prinz und die Prinzessin vernichten, es wurde ein wildes Märchen, das Karin erzählte, und der Zauberer stand schwarz und rot vor dem Hintergrund der weißen Schwäne. „Er war böse, weil die Prinzessin schöner war als seine Tochter!“ sagte Karin, und ich begriff plötzlich, wie sich die Märchenmotive verschieben und sah Schneewittchen am Schwanensee. Indessen erzählte aber Karin schon vom Schluß, und die Schwerter klirrten und sprühten Funken, die Schwerter krachten und die Pauken dröhnten, und der Zauberer und der Prinz standen auf dem Felsen und rangen, und der Prinz schmiß den Zauberer ins Meer. „Und dann hat's gedonnert und geblitzt, wie wenn eine Rakete startet“, sagte Karin.

„Richtig gedonnert und geblitzt?“ fragte Willi.

„Richtig gedonnert und geblitzt“, sagte Karin, „ein richtiger Blitz, ganz rot, und richtiges Feuer!“

„Das muß ich unbedingt sehen“, sagte Willi und fragte, ob diese Schau auch über den Bildschirm laufe.

„Und dann waren die armen Schwäne erlöst?“ fragte Sonja.

„Natürlich“, sagte Karin, „dann waren die armen Schwäne erlöst!“

„Und was ist mit der Tochter vom Zauberer geschehen?“ fragte Jürgen.

„Die ist nicht mehr wiedergekommen“, sagte Karin.

„Ich glaube, die ist auch gestorben, wie der Zauberer gestorben ist“, sagte Sonja.

„Das glaub ich auch“, sagte Willi, „wumm, wumm, wumm und weg war sie!“

„Und was meinst du?“ fragte ich Jutta.

„Ooch, ich weiß nicht“, sagte Jutta, „es ist ja auch bloß ein Märchen.“

„Und du?“ fragte ich Jürgen. Jürgen hob seinen Kopf. „Sie wird die richtige Prinzessin vergiften“, sagte er langsam, „und sich dann wieder in den weißen Schwan verwandeln, und der Prinz wird glauben, sie ist seine Frau.“

„Nein!“ rief Willi entrüstet. „Das kann nicht sein!“

„Warum denn nicht?“ fragte ich.

„Na, dann wäre doch der ganze Kampf umsonst gewesen“, sagte Willi, „so was kann doch nicht sein!“

„Vielleicht ist die Tochter des Zauberers dann doch noch ein guter Mensch geworden“, sagte meine Frau.

„Es ist ja nur ein Märchen“, rief Jutta, „kommt, spielen wir wieder Strelch!“ Willi wollte Strelch spielen, Sonja wollte erzählen; Jürgen las. Karin sagte, sie habe eine Geschichte erzählt, und nun müßten die anderen auch eine Geschichte erzählen.

„Sonja will doch erzählen“, sagte ich.

„Erzählen ist langweilig, das haben wir in der Schule auch!“ sagte Jutta.

„Dann liest Jürgen aus seinem Buch vor“, sagte meine Frau und fragte Jürgen, was er lese.

„Vom Odysseus, von seinen Abenteuern“, sagte Jürgen, und Willi rief, das sei schau, davon habe er schon gehört, da kämen Vögel vor, die könnten ihre Federn wie Pfeile abschießen, und er drängte Jürgen zu lesen, aber Jürgen schüttelte sehr bestimmt den Kopf. „Also spielen wir Strelch!“ entschied Jutta und mischte. Jürgen legte sein Buch weg und nahm die Karten auf. Das Schiffchen pff.

„Sieben“, sagte Jutta und legte die Pik-Dame hin, und „Acht“ sagte Jürgen, und „Neun!“ sagte Karin, und „Zehn!“ sagte Sonja, und „Unter“ sagte Willi, und „Ober“ sagte Jutta, und „Strelch!“ sagte Jürgen und drehte die Karte um, und es war eine Acht, die er umdrehte, und Jutta nahm die Karten auf und ordnete sie ein, und Jürgen sagte: „Sieben“, und legte eine Karte verdeckt auf die Bank, und Karin sagte: „Acht!“, und Sonja sagte „Neun“, und ich war es müde, den Kindern zuzusehen. Vom Deck herab klang wüstes Johlen, und ich hörte Willi „Unter“ sagen und Jutta: „Ober“, und Jürgen „König“, und Karin „As“, und ich starrte durchs Fenster und ärgerte mich über mich selbst und über alle Welt und sehnte das Ende der Fahrt herbei. Das Land links und rechts war verschwunden; man sah Wellen und Möwen und am Himmel Wolken und Blau; von Deck herab drang ein wüstes Johlen, und der kleine Raum unter Deck war stickig von schlechter Luft und gestauter Langeweile.

„Was würde Frau Mylius jetzt machen, wenn sie mitgefahren wäre?“ fragte meine Frau.

„Oh, dann wäre es ganz anders, dann wäre es nicht langweilig“, sagte Jutta.

„Ja, aber was würde sie machen?“ fragte meine Frau, „würdet ihr alle zusammen ein Lied singen oder Plumpsack-geht-rum spielen oder was?“ – „Das nicht“, sagte Jutta und legte, „Ober“ sagend, eine Neun hin. „Das nicht“, sagte sie, „aber es wäre dann eben ganz anders!“ – „König“, sagte Jürgen und legte seine Karte hin. „Strelch!“ rief Willi und deckte ein As auf. Jürgen mußte die Karten nehmen. „Strelch, Jürgen hat gestrelcht!“ sagte Jutta. Ich konnte dieses Wort nicht mehr hören. „Strelch!“ rief Sonja, und es klang gemein. Das Schiffchen stampfte. Ich sah gähnend auf die Uhr. Wir waren anderthalb Stunden gefahren. „Strelch!“ rief Jutta. Die Zeit schlief ein.

Die Zeit schlief ein, wir dösten dahin. Wir nickten ein und fuhren, aufgeschreckt, wieder hoch; wir sahen auf das Wasser und auf den Himmel und auf die Möwen und hörten Wind und Wellen und nickten wieder ein und fuhren wieder hoch und tranken die Zeit in winzigen Schlucken wie schales Bier. Die Kinder hatten aufgehört, Karten zu spielen, und Herr Glücklich hatte aufgehört zu lesen; wir stierten Wasser und Himmel und Möwen an und dachten, die zweieinhalb Stunden würden nie vergehen, und die zweieinhalb Stunden vergingen auch nicht, die Zeit war ein grauer Brei, in dem wir hilflos staken, die Uhr stand still, die Möwen schrien nicht mehr, das Schiff stak fest, ein hilfloses Schiff, da wurde das Johlen an Deck zu einem alles erstickenden Gebrüll; wir fuhren auf und sahen die Insel; die Kinder packten ihre Sachen; das Land schwamm weiß und grün heran; Herr Schmitz kam rauchend die Treppen herunter und sagte, daß da vorne die Insel läge; ein Schwarm Reiher stob aus dem Schilf und flog schreiend meereinwärts; Herr Glücklich sagte den Kindern, nun würde es gleich fein werden und Bockwurst und Brause geben; der Strand, von Wald schwarz überkupp, blinkte in der Mittagssonne; die Kinder schnallten sich ihre Ränzel um, und ein Hafen tat sich auf mit Anlegesteg und Prahm und Poller, ein kleiner Hafen, ein Häfelchen, ein Öslein im Strand; das Schiff bebte leis, der Gehilfe des Kapitäns sprang auf den Steg und vertäute das Schiff, und wir, die grölende Gesellschaft voran, betraten aufatmend das feste Land. Wir orientierten uns schnell: Vom Hafen aus führte eine sandige Straße inseleinwärts, ein Schild, in Form eines Möwenkopfes, wies mit dem roten Schnabel zur Inselschänke, und der rote Fez des Herrn Kulator hüpfte schon die Straße zur Schänke hinab, umringt von Sombrecros, Jägerhütchen, Kalabresern, Panamas, Tschakos, Holländerhauben, Melonen, Matrosenmützen, Zylindern, Baretts, Polizeihelmen, Dreispitzen, Florentinern

und Dragonerkappen aus Papier; ein grölender Zug papierner Phantastik, überwölbt von den schütterten Kronen der Weiden, und die Sonne strahlte hell, ein dünner Schein. Man sang: „O mia bella Napoli“, die Sonne strahlte mit dünnem hellem Schein; das Lied wälzte sich inselwärts, und in einem kleinen Abstand hinter dem wankenden Zug gingen, geführt von Herrn Schmitz, in Zweierreihen die Kinder. Am Schluß des Zuges trottete Herr Glücklich. „Komm“, sagte meine Frau.

Wir gingen vom Hafen weg, den Strand entlang, einen schmalen, steinübersäten Strand, der sich in sanfter Rundung südostwärts zog. Wir gingen in schnellem Schritt; wir sprachen nichts und gingen schnell, wir wollten weit fort, es war eine Flucht. Wir gingen und sahen weder Wellen noch Strand; wir gingen eine Stunde weit fort von Hafen und Schänke, da machte der Strand einen scharfen Knick, unsere Schatten wanderten uns plötzlich voraus, und über dem Strand, auf die Dünen gestellt, erhob sich ein wundersamer Wald. Es war ein niedriger Wald; wir hatten sein Dach auf unserem Weg nur wie einen schwarzen Streifen Lands hinter der Düne gesehen; es war ein Wald aus Buchen und Kiefern, und wir sahen die Stämme wie Säulen, und ihre Kronen bildeten ein einziges Dach. Die Kronen waren vom Westwind meerabwärts ans Land gedrückt, erstarrte Schifferbärte, die waagrecht lagen; sie bildeten, ineinander verschränkt und verschlungen, ein einziges Dach, und das Dach lag keine drei Meter hoch. Es war ein gegliederter Bau, auf die Dünen gestellt, ein Bau mit Boden und Säulen und Dach und Wänden; es war ein kleiner Raum und ein wenig hell im Dunkel des Waldes, das ringsum sich dehnte. Zögernd traten wir ein. Die Bäume standen dicht, es waren niedrige Bäume, und wir standen groß, zwei Riesen, in dem niedrigen dunkelgrünen Gemach. Wir waren zögernd, voll plötzlicher Ehrfurcht zögernd, eingetreten, und nun gingen wir zögernd waldein, als fürchteten wir, unsre Mißmut in dieses Wunder zu tragen. Wir gingen, und die kleine grüne Helle wanderte mit uns, die See war nicht mehr zu sehen, man hörte nur fern den Schlag ihrer müden Wellen. Wir gingen, und langsam lichtete sich der Wald, und das kleine Gemach wurde weit, der Wald schwang zurück, das Gelände fiel ab, und unter uns lag, im helleren Säulenbau der Erlen, ein See. Es war ein grüner See, und das Sonnenlicht rann grün durch die Erlen; es war ein See von gelbem Grün, das schwer, eine schlammige Haut, auf seinem unsichtbaren Wasser lag, und auf der gelbgrünen Haut des Wassers zitterten die dunkelgrünen Schatten der Erlen. Wir standen atemlos. Ein Vogel pffte um den Weiher im Schilf, es raschelte, und der Vogelpfiff floh. Mit Farnen bestückte Landkuppen hoben sich aus dem gelben Grün: Braune Kuppen mit eidechsengrünem Farn überm weinflaschengrünen Moos; es roch nach Tang und Sumpf, ein grüner Geruch. Wieder raschelte es im Schilf, und es

war ein Traum; wir schritten leise hangabwärts, da wisperte es neben unseren Füßen, und wir fühlten unsere Füße gepackt und verstanden jäh und duckten uns ins hohe Gras. „Psst!“ wisperte Willi, der unseren Fuß gefaßt hatte, „psst! sie müssen gleich kommen!“ Er lag mit Karin und Sonja in einer Höhle im Gras.

„Wer muß gleich kommen?“ flüsterte ich.

„Die Zauberer!“ flüsterte Karin. Eine Blase im Sumpf quoll auf und zerplatzte. „Sie kommen“, flüsterte Karin, „jetzt kommen sie!“

Wir spähten angestrengt durchs Gras und durchs Schilf nach dem See; hoch über unseren Köpfen rauschten die Kronen der Gräser, und der Raum war voll magischem Grün. Es raschelte im Schilf; ein Rascheln, ein Knacken; ein plötzliches Rascheln und ein jähes Knacken, und der Prinz hob sich leise auf ein Knie. Rascheln und Knacken, nun krachten Äste, das Schilf barst entzwei, sein splitterndes Grün zersprang, und der schwarze Wanst eines Wildschweins fuhr schnaubend durch den Sumpf und hetzte über die braunen Farnkuppen ans andere Ufer, und aus dem Schilfsaum trat, schwankend auf schwankendem Grund, Herr Kulator, und sein Fez leuchtete wie ein Rubin. Sein Angesicht strahlte in seliger Verklärung; schwankend auf schwankendem Grund schritt er hin, die Arme weit geöffnet und mit offenem Mund die grüne Luft in sich schlingend; er schritt in jenem Dämmern zwischen Rausch und Schlaf, das die Seligkeit einer Stunde bringt, die man am Morgen dann bitter büßt. Selig sah er den See und die Erlen und den Farn und das Moos auf den braunen Kuppen; er blickte, langsam den Kopf hebend, Erlstamm um Erlstamm hoch, und sein Auge tastete entzückt das steile Steigen der Stämme ab, und er sah dies Steigen münden in einen Himmel, der grün war, und er lächelte selig, ein glücklicher Mensch. In diesem Augenblick sah ich ihn in seiner zweiten Gestalt, und die war nicht minder phantastisch als hier im Erlbruch: Ich sah ihn in der Halle stehen und entzückt das Gerinnen eines neuen Stoffes betrachten, der unter seinen Händen aus der Gestaltlosigkeit der rohen Materie erstand; ich sah ihn in diesem Augenblick an seinem Arbeitsplatz, und ich begriff jählings, was der Mensch sein kann, wenn die heilige Arbeit seines Werktags sich eint mit der heiligen Phantasie seiner freien Zeit, und ich begriff tiefer als je zuvor, daß Arbeit und Kunst zusammengehören... Herr Kulator stand und sah lächelnd zum Himmel, dann umfing er wieder den See mit seinem seligen Blick, und er sah auf das Schilf, das den See umschloß, und plötzlich wandte er sich zum Schilf und schnitt, selig, eine lustige Grimasse und rief einer imaginären Gesellschaft zu: „Ätsch, hier findet ihr mich nie!“

Die Kinder kicherten auf. „Denkste“, sagte Willi und hob seinen Eschstock, und er sah mich fragend an, und ich nickte, und Willi sprang auf

und stürmte auf Herrn Kulator zu, und Sonja stürmte mit ihm, nur Karin kauerte ängstlich im Gras. „Ergib dich, du Zauberer!“ schrie Willi, und der selige Zauberer sah den Prinzen stürmen; der Kampfruf erscholl, und der Doppelhänder durchwirbelte die Luft, und Herr Kulator spielte mit, er war der Zauberer, und der Zauberer floh in den Sumpf. Das grüne Wasser lief glucksend in seine Schuhe; er blieb stehen und sah voll lächelndem Erstaunen, wie seine Füße in dem schwankenden Grund einsanken; sein Kopf leuchtete so rot wie sein Fez, und wir sprangen auf und eilten hinunter, und der Prinz schwang seinen Doppelhänder, und Herr Kulator faßte mit beiden Händen den Eschstock, und wir zogen ihn aus dem Sumpf.

„Kämpfe mit mir, du Zauberer!“ schrie Willi. Seine Augen glühten. Herr Kulator taumelte ans feste Land; er knickte leicht ins Knie und fing sich zwischen zwei Erlen und hing zwischen ihnen wie ein unförmiger Geist, der Schrat dieses Weiher, grün, mit grünem Gesicht und grünen Händen und grünen tiefenden Schuhen. Der Prinz schwang das Schwert, und der Schrat fiel auf die Knie und sagte: „Ich bin dein Gefangener, großer König, sprich, was ist dein Begehr?“

„Du bist der Zauberer und mußt mit mir kämpfen!“ sagte der Prinz und schwang sein Schwert; der Schrat aber sagte, er wolle nicht gegen den jungen Helden kämpfen, und Willi schlug mit dem Eschstock ins Gras und sah uns ratlos an. „Er muß doch kämpfen, so geht doch das Spiel!“ sagte Willi, da aber erhob sich die Prinzessin weiß aus dem Gras und schritt, ein weißer Traum, auf den Zauberer zu, und der Prinz mit dem Schwert in der Hand begriff und befahl dem Zauberer, den verwunschenen Schwan zu erlösen, dann werde er ihm das Leben schenken, und die Prinzessin schritt langsam den grünen Hang zum Zauberer hinab, der ihr knieend entgegensah. Sie schritt im weißen Kleid, das smaragd überhaucht war, und sie wiegte beim Schreiten den Hals, und der Zauberer hob seine Hand, und da war der Zauber gebrochen: Hinter dem Schilf brach's herein, breit, in stampfender Front, über die Trümmer der grünen Stille brach es braun, gelb, blau, rot, schwarz herein, voran ein riesiges rundes Braun, und das riesige Braun schrie gellend: „Kulatorchen, hick, wo bist du denn!“ Wir flohen zur See; Herr Kulator floh mit uns, doch er kam nicht weit. „Kulatorchen, Süßer, da bist du ja!“ hörten wir's hinter uns jauchzen, und wir flohen zur See und stießen im engen Gewölbe des Buchenwaldes auf Jürgen und Jutta. Hinter uns gellte der Wald. „Was ist das?“ fragte Jürgen mit finsterner Stirn.

„Die Besoffenen!“ sagte Karin böse.

„Psst!“ sagte Jutta und duckte sich hin, und wir duckten uns auch. Wir sahen auf den Strand hinunter, dort gingen die anderen Kinder in kleinen Gruppen weiter nordwärts, und Herr Schmitz und Herr Glücklich zählten

sie, während sie gingen. Jutta legte den Zeigefinger vor den Mund. Wir nickten. Herr Schmitz hatte durchgezählt und schüttelte ob des Ergebnisses den Kopf und begann aufs neue zu zählen, und während er zählte, entschwand er samt den Kindern unserem Blick.

„Nichts sagen, das gibt einen Heidenspaß!“ flüsterte Jutta.

„Wir müssen aber doch zurück!“ sagte ich.

„Wieso?“ fragte Willi und wies nach Norden, „der Hafen ist doch keine fünf Minuten von hier entfernt!“ Jetzt begriff ich erst: Wir hatten vom Hafen und der Schänke weggewollt und hatten nur, zum Ausgangspunkt zurückkehrend, eine Schleife der Insel abgelaufen. „Wir haben noch eine Stunde Zeit!“ sagte Jürgen, und Willi fragte, was wir tun sollten, und ich sagte: „Weiterspielen“, und Willi sagte, nun wollte er der Zauberer sein, da wurde es plötzlich finster in unserem Gemach. Wir sahen hinaus aufs Meer und standen entsetzt: Eine schwarze Wolke wuchs in den Himmel, ein wildes Gesicht, zerhackt, mit zwei brennenden Augen; das Gesicht flog vom Horizont übers Meer auf uns zu, und plötzlich begannen Arme aus dem Gesicht zu wachsen, zwei Stümpfe stülpten sich vor und dehnten sich jäh zu zwei schlenkernden Armen und Händen, und aus den Händen schossen Finger, und die Finger griffen das Wasser ab. Wir standen erstarrt. „Der Zauberer“, flüsterte Jürgen unhörbar. Es war der Zauberer, der mit seinen Händen nach uns tastete; er hatte den halben Himmel überlagert, seine Augen rollten, und aus seinem riesigen Maul stieß in Schwaden wildes Grau. Böse schwamm er dahin, seine Hände flatterten über dem Wasser, und als er nicht fand, was er suchte, stützte er sich auf dem Wasser auf und schwang seinen gräßlichen Kopf über den Strand. Wir atmeten nicht; wir standen reglos und ohne ein Wort zu sprechen unter dem niedrigen Torbogen unseres Schlosses; das Haupt des Zauberers fuhr über den Strand dahin, seine Augen glühten, und nun hatte er uns gesehen. „Jetzt hat er uns gesehen!“ flüsterte der Schwan voll Angst. Der Prinz hörte es nicht; er starrte gebannt in die Augen, die uns gesehen hatten; wir alle starrten gebannt in die Augen, die uns gesehen hatten, und wir sahen nicht, wie jemand am Strand entlang lief und etwas rief, wir sahen dem Zauberer in die Augen, und der Zauberer schloß die Augen und stürzte sich auf uns. Er sprang uns an, ein schwarzer schwerer Wanst, er ließ sich vom Himmel auf uns herunterfallen, und wir waren verloren, da riß ein fremder Held dem Prinzen das Schwert aus der Hand und stürzte sich dem Zauberer entgegen; er sprang von der Düne herab den Zauberer an und schlug mit seinem Doppelhänder zu, und der Zauberer zersprang. Blitz und Donner; ein Blitz, der den Himmel spaltete; ein Hall übers Meer, und das Meer schimmerte rot; der Zauberer zerrann zur Wolke und die Wolke zerriß und der Regen stürzte ins Meer.

„Gerettet!“ rief Karin erlöst, und wir atmeten tief. Jürgen sprang die Düne herauf. Der Regen trommelte auf das Dach der Kronen, und das Dach hielt dicht. „Mensch, das war ein Kampf gewesen!“ sagte Jutta und sah bewundernd zu Jürgen auf, der sich keuchend auf den Doppelhänder stützte und aufs Meer hinaussah, weithin zum Horizont, wo Ithaka neben dem Schwanensee lag. Auch Willi strahlte ob Jürgens Sieg. Der Regen prasselte laut; er schlug Dellen in die Haut des Meeres, runde, federnde blaue Dellen, die zurückschwangen und den Regen wieder ein Stückchen nach oben warfen, Dellen und Tropfen, ein ewiges Spiel. Ich zeigte den Kindern das Regenspiel, und meine Frau zeigte ihnen alle Farben im Grau des Meeres: Das böse Wassermannsgrün auf dem Holz der Bühnenstrünke, das Violett über den Sandbänken, das Gelb der Nähe und das Blau der Ferne, und wir merkten nicht, wie die Zeit verging, bis wir Herrn Schmitz strandabwärts laufen sahen. Er troff; der Regen trommelte, aber Herr Schmitz lief keuchend den Strand entlang und rief nach den Kindern, ein alter Mann im strömenden Regen, der sich um seine Schutzbefohlenen sorgte. „Da sind wir“, rief Sonja und zeigte sich zwischen den Buchenstämmen. Herr Schmitz lief keuchend in den Wald. „Gott sei Dank“, sagte er, „da seid ihr ja alle!“, und er hielt sich die Seite, und ein Seufzer der Erleichterung löste sich von seinen Lippen. „Von uns geht schon keiner verloren, Herr Schmitz!“ sagte Jutta und lachte. Der Regen trommelte. Herr Schmitz sah auf die Uhr. „Wir müssen zurück!“ sagte er und zog mechanisch die Uhr auf. Wir sahen noch einmal hinaus aufs Meer, das fern mit dem Grau des Himmels verschwamm. Duster zog sich das Violett der Sandbank; giftgrün blitzten Algen und Tang. Wir standen still und sahen noch einmal auf das Meer, es war dasselbe Meer, das wir befahren hatten, und war doch nicht dasselbe, und auch Herr Schmitz stand still und sah auf das Meer, und über uns auf das Dach der Buchen und Kiefern trommelte der Regen. Versonnen sah Herr Schmitz auf das Meer; ich legte ihm meinen Mantel um, und Herr Schmitz sagte danke und sah auf das Meer, doch dann gab er sich plötzlich einen Ruck, er sah auf die Uhr und sagte: „Los, los, beeilt euch!“, obwohl noch ein wenig Zeit war, und wir gingen quer durch den Wald zurück und am See entlang, vorbei an Gebüsch von Stechpalmen und Wacholder und Farnwiesen die sandige Straße zur Schänke und zum Hafen hinunter, und wir stiegen über den Anlegesteg auf das Schiff, wo an Deck die Reisegesellschaft lag: Graue Wracks, von einer bösen Flut an den Strand gespült. Sie hockten auf ihren Plätzen und lallten oder schnarchten und piffen den Atem durch Speichelblasen vorm Mund; eine junge Frau stand weit über die Reling gebeugt und erbrach sich ins Meer, und Herr Kulator lag steif wie ein Stück Holz auf der Bank, den Kopf in den Schoß der drallen Frau gebettet, die ihre Hände im

Schulterstoff seines Anzugs verkrampft hielt und scheelen Blickes wachte, obwohl ihr Blick blinzelte und vor Müdigkeit grau war. Die Kinder schauerten; sie drängten die Treppe hinab, und das Glöckchen gellte; die Kinder legten ihre Rucksäcke ab und setzten sich auf ihre Plätze, und ich suchte im Geist nach Worten, um ihnen zu sagen, daß es einmal in ihrer Hand liegen würde, aus dem Menschen das zu machen, was der Mensch sein könnte: Ein Schöpfer voll heiliger Nüchternheit und heiliger Phantasie, der Schöpfer seiner selbst und der Schöpfer allen Seins; ich wollte ihnen sagen, daß unser Geschlecht ein Übergang sei, die Seele versehrt mit Blatternarben und den tauben Stellen verharschter Wunden; ich wollte ihnen sagen, daß sie das erste Geschlecht der Freiheit seien, und ich suchte Wort und Rede und fand sie nicht. Die Kinder gähnten.

„Kommt, spielen wir wieder Strelch!“ sagte Jutta und mischte.

Ludwig Renn

DER KUBIST

Ölfisch ist ein Malersmann,
Der auch geistig denken kann,
Nicht nur mit des Pinsels Schwung
Bei der Bildanfertiigung.

Einst sprach er mit neuer List:
„Richtig ist, was anders ist,
Denn zur Kunst wird etwas nur
Dadurch, daß es nicht Natur.
Darum muß man krumme Flächen
Erst einmal in Ecken brechen,
Um darauf mit scharfen Ecken
Krummvorstellungen zu wecken.“

So ward Ölfisch ein Kubist,
Weil die Welt nicht eckig ist.

JARINDAS WEG ZUM RUHM

Eine Biographie

Es hieße Eulen nach Athen, Kohlen nach Newcastle oder Samoware nach Tula tragen, wollte man etwas zum Ruhme des Lyrikers Michael Jarinda sagen. Wie jeder weiß, der in Fragen der Kultur nur im geringsten bewandert ist, gehört der vielfach preisgekrönte Michael Jarinda trotz seines verhältnismäßig noch jugendlichen Alters von etwas über vierzig Jahren bereits zu den bekanntesten Blüten im Garten unserer neuen Literatur und zum eisernen Bestand der zahlreichen Lyrik-Anthologien. Er ist mit mehreren seiner Schöpfungen in den Schullesebüchern vertreten. Jede Zeitung und Zeitschrift, die etwas auf sich hält bzw. sich nicht nachsagen lassen will, sie widme Fragen der Literatur zu wenig Aufmerksamkeit, bringt in gewissen Abständen und an bevorzugter Stelle Gedichte von Michael Jarinda. Kulturelle Veranstaltungen, in deren Programm der Name Jarinda nicht zu finden ist, sind ebenso wenig vorstellbar wie Umfragen zu welchem Problem auch immer, bei denen nicht auch Jarinda nach seiner Meinung gefragt würde. Spricht oder schreibt man im Ausland über die Dichtung unserer Epoche, so kann es vorkommen, daß mancher Name vergessen wird – niemals jedoch der von Michael Jarinda. Kurz: dieser Mann gehört zum geistigen Gesicht unserer Epoche wie – um im Bilde seines musischen Handwerks zu bleiben – der Mondschein zu einem Gedicht über die Nacht.

Aber wem sage ich das? Alle wissen es doch – und wer es nicht weiß, der zählt nicht mit. Warum unterfange ich mich, über Michael Jarinda zu schreiben, wo doch außer dem grundlegenden und tiefschürfenden Werk „Jarinda – Kündler der Zeit“ von Hans-Horst Holzhammer eine Reihe vor, Biographien über ihn erschienen sind? Es geschieht aus zwei Gründen, einem altruistischen und – ich gestehe es ehrlich – einem egoistischen. Einmal möchte ich jenen schlichten Zeitgenossen, denen Holzhammers erwähntes Werk zu grundlegend und tiefschürfend ist, eine einfache, von ästhetischen und politischen Betrachtungen möglichst freie Schilderung des Lebensweges unseres Dichters geben; zum anderen will ich – gleichsam zwei Fliegen mit einer Klappe schlagend – mich sowohl von dem gelegentlich erhobenen Vorwurf reinigen, es fehle mir an Verständnis für die Lyrik

der Jungen, als auch dadurch, daß ich mich mit einem solch erhabenen Thema befasse, einen bescheidenen Abglanz des Ruhmes von Michael Jarinda auf mich fallenlassen. Endlich besteht begründete Aussicht, daß meine Abhandlung in abschbarer Zeit in Übersetzung in Botokutien erscheinen wird, einem Land, in dem man – so unglaublich es klingen mag – mit Jarindas Leben und Werk noch nicht vertraut ist. – Doch genug nun der einleitenden Worte und zu meinem Thema. Wenn Napoleon das berühmte Wort geprägt hat, die Politik sei das Schicksal, so könnte man von unserem Dichter, rückblickend auf seinen kometenhaften Aufstieg, behaupten, der Name sei das Schicksal. Als dem Schuhmachermeister Karl Jarinda ein Sohn geboren wurde, da taufte ihn der etwas versponnene Vater, als ob es des doch ziemlich ungewöhnlichen Namens Jarinda nicht genug sei, nicht Fritz, Franz, Wilhelm oder Hans, sondern Michael. Michael Jarinda – das konnte schon aufhören lassen, um einen Ausdruck zu gebrauchen, den des späteren Dichters Biographen anwandten, wenn sie auf seine ersten poetischen Erzeugungen zu sprechen kamen. Zunächst freilich gab es außer dem Namen nichts aufzuhören. Michael wurde Lehrling in der Werkstatt seines Vaters. Ob er an dessen Handwerk keinen Gefallen fand oder ob der Vater der Meinung war, sein Sprößling müsse einmal etwas „Besseres“ werden, ist nicht bekannt. Jedenfalls kam der Sohn als Angestellter zu einer Behörde und sollte Beamter werden. Aber ehe er es in dieser Branche zu etwas bringen konnte, brach der Krieg aus, und er wurde eingezogen.

Hier muß ein Absatz gemacht werden, denn während Jung-Michaels Soldatenzeit geschah das, was Hans-Horst Holzhammer in seinem zitierten Werk als „Fingerzeig des Schicksals“ und „entscheidenden seelischen Umbruch“ bezeichnet: Jarinda, gewandt in Schrift und Ausdruck, von den darin weniger begabten Kameraden zu den „Gebildeten“ gerechnet und sich auch selbst dazu zählend, wurde von einem Soldaten seines Zuges, einem Stallschweizer, gebeten, ihm einen Geburtstagsbrief an seine Braut zu entwerfen. „Du verstehst so etwas besser – am schönsten wäre es, wenn es sich reimen würde.“ Nun, Michael reimte drauflos. Der Erfolg war beträchtlich: das Poem Nr. 1 (so ist es in der späteren Auswahl seiner Werke schlicht bezeichnet) brachte ihm neben sechs Zigaretten, dem vereinbarten Honorar, nicht nur die uneingeschränkte Bewunderung des Stallschweizers ein, sondern einen gewissen Ruhm in der Kompanie und, was zunächst wichtiger war, Aufträge ähnlicher Art von seiten der Kameraden, die Bräuten, Müttern, Schwestern, Tanten usw. eine gereimte Freude bereiten wollten.

Schwerer wiegt – und deshalb bin ich gezwungen und berechtigt, wieder einen Absatz zu machen –, daß Jung-Michael nun gelegentlich, wenn er auf Wache war, im Bunker saß und, wenn seine Einheit sich in Ruhestellung

befand, ohne jeden festlichen Anlaß Verse niederschrieb. Es waren gereimte Beschreibungen von Sonnenuntergängen, Waldeinsamkeit, Frühlingsahnen und Blätterfall im Herbst – kurz Themen, die auch vor Michaels Eintritt in die Literatur von einer erheblichen Zahl von Dichtern poetisch bearbeitet worden waren. Obwohl in Gedanken und Form alltäglich, wurden diese Verse, als sie später unter dem Titel „Frühes Rauschen“ in einem Bändchen gesammelt herauskamen, von der Kritik als „irgendwie wesentlich“ bezeichnet. Michael selbst indessen war noch so unverbildet und frei von dichterischer Eitelkeit, als daß er sein Gereime als wesentlich empfunden hätte. Es machte ihm lediglich Spaß, und er bewahrte die Produkte stiller Stunden auf ohne Zweck und bestimmte Absicht. Diese Tatsache gewann Bedeutung, als Michael Jarinda, in Kriegsgefangenschaft geraten, mit einem Soldaten zusammenkam, der Redakteur der Lagerzeitung war. Dieser, der kaum etwas vom Zeitungswesen und von Poesie schon gar nichts verstand, aber unter chronischem Stoffmangel litt, druckte die Gedichte mit Freuden und fast unbedenken ab, in jeder Nummer eines, und beging damit, ohne es zu wollen und zu wissen, eine literarische Pioniertat. Und zwar in zweifachem Sinne: einmal bewahrte er die Dichtungen vor der Vernichtung, zum andern brachte er Michael erst recht eigentlich zum Bewußtsein seines Talentes. Das erste Gedruckte – bzw. Hektographierte, denn die Zeitung wurde auf einem Abziehapparat hergestellt – war nämlich von nicht zu überschender psychologischer Bedeutung für Jarinda. Es versetzte den schlichten ehemaligen Angestellten und derzeitigen Obergefreiten in einen bisher ungekannten Rausch. Immer wieder las er seinen Namen und das, was seinem Gehirn entsprungen war; und es war ihm, als sei er erst jetzt eigentlich geboren. Er hat sich zwar später nie selbst darüber ausgesprochen, aber sein Biograph Hans-Horst Holzhammer, der es, wie die meisten Biographen, besser wissen muß, teilt mit, Jarinda habe damals „blitzartig empfunden, daß etwas in ihm wese“, und er habe „den Zauberrauch der Berufung“ erschauernd gespürt.

Ich will dahingestellt sein lassen, wieweit das zutrifft. Eines aber halte ich für gewiß: Der Zauberrauch der Berufung hätte sich bestimmt verflüchtigt, ohne Spuren zu hinterlassen, wenn nach Jarindas Rückkehr in die Heimat nicht eine Reihe recht prosaischer Umstände zusammengewirkt hätten, um aus einem gelegentlichen Verseschmied den Nationalpoeten Michael Jarinda werden zu lassen. Man mag mich der Profanierung des Musischen zeihen – ich fühle mich dennoch verpflichtet, auf diese Zusammenhänge hinzuweisen. Michael hatte in seiner Verwandtschaft einen Onkel, der, nachdem er bisher ein Papier- und Schreibwarengeschäft betrieben hatte, in der ersten Zeit nach dem Zusammenbruch die Entdeckung machte, daß neben vielem anderem auch Bücher eine Mangelware ge-

worden waren. Nun interessierten ihn Bücher an und für sich überhaupt nicht, und er selbst las nie. Aber an einem Geschäft mit Mangelware war er als cleverer Kaufmann interessiert. Und so gründete er kurz entschlossen einen Buchverlag, den er Ad Astra nannte, denn er besaß einen Sohn, der in der Schule Latein gehabt hatte und ihm erklärte, ad astra heiße „zu den Sternen“ und sei ein guter Name für einen hochstrebenden Verlag. Bis zu den Sternen wollte zwar der neugebackene Verleger nicht hinaus, aber Bildung war in diesem Fall kein schlechtes Reklameschild, insbesondere, da er sich ja mit seiner Ware an eine Schicht wandte, die davon etwas besaß. Das Geschäft florierte. Der Onkel brachte, beraten von seinem Sohn, Goethes „Faust“ (wenigstens den ersten Teil), Gedichte von Eichendorff, den „Trompeter von Säckingen“ und eine Reihe anderer, zwar nicht direkt neuer, aber billiger, weil nicht mehr honorarpflichtiger Bücher heraus. Er setzte sie ab und erzielte nicht geringen Profit – zu seiner eigenen Verwunderung, denn er hätte sich früher nie träumen lassen, daß mit derlei gedruckten Dingen Geld zu machen war. Aber mit dem Erfolg wuchs der Ehrgeiz. Als ihm sein Sohn einredete, er habe eine kulturelle Mission und die verlange es, daß er sich auch der Gegenwartsliteratur annehme, sagte der Ad-Astra-Verleger nicht direkt nein – unter der einzigen Voraussetzung, daß es nicht viel Honorar koste. Und nun kam es, wie es kommen mußte: Der Neffe Michael Jarinda gestand, von seinem uneigennützigem Vetter informiert, dem Onkel eines Tages, daß er Gedichte geschrieben habe. Früher hätte der ihn verächtlich nach einer solchen Beichte aus dem Hause gejagt, nun schloß er den jungen Autor, dem es nicht um Geld und Gut, sondern um das Gedrucktwerden zu tun war, gerührt in die Arme und brachte das schon erwähnte „Frühe Rauschen“ in ansprechendem Einband und in einer Auflage von 1000 Stück heraus. Das Buch wurde abgesetzt; es gab für die fünf Mark, die es kostete, sonst herzlich wenig zu kaufen in jenen Zeiten. Michael Jarinda hätte ein Übermensch an Bescheidenheit sein müssen, wäre er unberührt geblieben. Was war der Rausch, den er über die armselig hektographierten Gedichte in der Lagerzeitung empfunden, verglichen mit jenem gewaltigen Gefühl, das ihn übermannte beim Betrachten von „Frühes Rauschen“ und bei der Lektüre des Verlagsprospektes, in dem es hieß: „Zu den Autoren unseres Verlages zählen Goethe, Eichendorff, Gottfried Keller, Scheffel und Michael Jarinda!“ Im übrigen: Bescheidenheit hin, Rausch her – die Umwelt, schuldig an so vielen Verbrechen, machte es Michael Jarinda völlig unmöglich, nicht berühmt zu sein. Michaels Heimatstadt strafte das Wort Lügen, nach dem der Prophet nichts gilt in seinem Vaterlande. Und ob „der junge Lyriker unserer Heimatstadt“ etwas galt! Die beiden Zeitungen der Stadt brachten Interviews mit Bild von ihm. Während die eine, mehr konservative, seine sprachliche

Begabung und echte Naturverbundenheit rühmte, hob die andere, fortschrittlicher gesinnte, die Tatsache hervor, daß der frühere Schustergeselle Jarinda ein Sohn des Volkes sei. Der Kulturverein forderte ihn zu einer Lesung auf, die trotz des ungeheizten Saales ein voller Erfolg wurde.

Das äußere wie das innere Leben Michael Jarindas änderte sich mit einem Schlag. Obwohl seine Einkünfte aus der poetischen Tätigkeit fast gleich Null waren, gab er seine bürgerliche Stellung auf, um sich, wie er einem ehrfurchtsvollen Publikum mitteilte, ganz der schöpferischen Tätigkeit hingeben zu können. Die Stadtverwaltung rechnete es sich zur Ehre an, ihm ein Arbeitsstipendium zunächst für ein halbes Jahr aus einem Kulturfonds zur Verfügung zu stellen. Die Höhe betrug etwa das Doppelte dessen, was Jarinda als einfacher Angestellter verdient hatte. Die Poeterei erwies sich also, wenn man für eine so hehre Sache einen so banalen Ausdruck gebrauchen darf, für Michael Jarinda als ein gutes Geschäft. Nach einem halben Jahr freilich war der Dichter nicht sehr viel weitergekommen, genauer gesagt: er hatte in diesen sechs Monaten nicht eine einzige Zeile geschrieben, weder gereimt noch ungereimt. Er ließ in engerem Kreis einiges verlauten von einer „schöpferischen Pause“ und davon, daß er die Dinge erst reifen lassen müsse. Das Kuratorium für Stipendien sah das ein und verlängerte sein Darlehen um ein weiteres halbes Jahr. Jarinda hatte sich inzwischen so weit entwickelt, daß er es nicht nur ohne ein Wort des Dankes, gar der Verlegenheit annahm, sondern, nachdem er es in ziemlich dünnen Worten beinahe gefordert, als etwas ihm Zukommendes und Gebührendes sorglos verbrauchte, den Vögeln der Bibel gleich, die nicht säen und nicht ernten und die der himmlische Vater doch ernährt.

Dennoch irrt sich, wer glaubt, Michael Jarinda habe ein sorgenfreies Leben geführt. Er konnte um seiner selbst und um der Gesellschaft willen nicht mehr zurück in den unschuldsvollen Urzustand des dilettierenden Naturlyrikers. Er stand im Scheinwerferlicht und durfte die nicht enttäuschen, die dieses Licht auf ihn gerichtet hatten und gespannt darauf warteten, was er zu sagen haben werde. Zwar war man durchaus geneigt, jede Verszeile, die er veröffentlichen würde, als Kunstwerk zu preisen, und er besaß so etwas wie einen künstlerischen Blankokredit. Aber um etwas preisen zu können, muß man etwas haben, das man preisen kann, etwas Neues, nachdem über „Frühes Rauschen“ alles Lobenswerte gesagt worden war, was man darüber sagen konnte – und noch etwas mehr. Michael – wie gesagt nicht mehr unschuldig – begriff dies wohl. Und wenn er, der Stipendiat, der erntete, ohne zu säen, Sorgen hatte und litt, so einer Tatsache wegen, die sein tiefstes Geheimnis war und unter allen Umständen bleiben mußte: er hatte nämlich absolut nichts mehr zu sagen, weder in edlen Versen noch in nüchterner Prosa! Es gab sogar – ganz unter uns and höchstens für

das Ohr der Botokuten bestimmt, bei denen der Dichter Michael Jarinda nicht an Gesicht verlieren kann, weil er bei ihnen noch keines besitzt –, ja es gab sogar Augenblicke, wo er sich insgeheim danach sehnte, wieder als kleiner Angestellter auf seinem Büroschemel zu sitzen oder meinetwegen sogar das biedere Schusterhandwerk seines Vaters mit dem des poeta laureatus zu vertauschen. Aber erstens gab es kein Zurück, und zweitens riecht einem, der ihn sich einmal um die Nase hat wehen lassen, der Weihrauch des Ruhms zu angenehm und betäubt und umnebelt ihn allzu sehr, als daß er darauf freiwillig verzichten möchte.

In dieser Seelenpein des Ausgeleertseins und Sagenmüssens tat Michael Jarinda etwas, das zweierlei bewies in einem; einmal, daß er, wenn schon keine starke dichterische Begabung, so doch eine Witterung für die Zeit besaß, und zum anderen, daß Ruhm auch auf literarischem Gebiet oft nur zu einem bescheidenen Bruchteil etwas mit Talent zu tun hat: Er besang die Trümmer, die es ringsum in der Stadt wie im ganzen Vaterlande reichlich gab. Besingen ist wohl nicht der richtige Ausdruck: Er stellte, diesmal auf Reime und Rhythmus, nicht aber auf den freilich willkürlichen Umbruch der Zeilen verzichtend, etwas her, das als Gedicht figurieren konnte, wenn man es optisch betrachtete. Darin war von Ruinen die Rede und am Ende – hier plagiierte Jarinda seine eigenen Verse von ehemals – von dem Trost der Natur und der Hoffnung auf morgen. Er nannte das ganze „Und neues Leben . . .“, gab ihm den Untertitel „Ein Zyklus“ und ließ es, mit der typischen Undankbarkeit des Dichters, nicht bei seinem Onkel-Mäzen, sondern in einem als gut bekannten Verlag erscheinen, dessen Lektor, besseren Geschmacks, das Elaborat zwar nicht gut fand, aber vor dem Namen Jarinda kapitulierte und nicht das Odium auf sich laden wollte, ein formalistischer Ästhet zu sein, der das Neue ablehnte.

Der Erfolg war so durchschlagend, daß selbst der Autor des „Zyklus“ darüber staunte. Man pries die Zeitnähe des jungen Meisters, seinen Optimismus, seinen Realismus, seine Fortschrittlichkeit, das Revolutionäre seiner Formensprache. Jeder zweite Rezensent verglich ihn mit Majakowski, von dem übrigens Jarinda selbst nie etwas gehört und die Mehrzahl der Kritiker nie eine Zeile gelesen hatte. Und wieder kam es, wie es kommen mußte: Michael Jarinda erhielt den ersten Lyrikpreis, der genannt war nach einem großen Dichter seiner Heimatprovinz, der, da schon lange tot, nicht mehr dagegen protestieren konnte.

Michael Jarinda hatte von der Zeit an weder Pein des Leibes noch der Seele. Er würde es als glatte Verleumdung betrachten, sagte ihm einer, es habe einmal eine Zeit gegeben, da er selbst der Meinung gewesen sei, er habe nichts mehr zu sagen. Und er hat ein Recht dazu, jene Zeit zu vergessen und aus seinem Gedächtnis zu löschen: er sagt zu jeder Gelegenheit

etwas Gereimtes oder meist Ungereimtes. (Zu jeder großen Gelegenheit natürlich und nicht, wie früher im Stande der Unschuld, aus Anlaß der Geburtstagsfeier der Braut eines Kameraden! Heute müssen es schon Geburtstage von Staatsmännern sein, damit Jarinda zur fruchtbaren Feder greift.) Überflüssig zu sagen, daß die Preise, die er seitdem empfing, Legion sind. Nicht ganz überflüssig aber sind zwei Bemerkungen, mit denen ich eine Biographie abschließen möchte, von der ich beim Durchlesen das unbestimmte Gefühl nicht los werde, sie sei zur Popularisierung des Ruhms von Michael Jarinda bei den barbarischen Botokuten doch nicht so recht geeignet.

Bemerkung Nr. 1: Es mehren sich in letzter Zeit die Meinungen, Michael Jarinda werde doch nicht in die Literaturgeschichte eingehen, ja sei im Grunde gar kein Dichter . . .

Bemerkung Nr. 2: Wer von unseren gegenwärtig lebenden Lyrikern beim Lesen meiner bescheidenen Zeilen etwa den Verdacht hegen sollte, er sei mit Michael Jarinda gemeint und der Name sei nichts weiter als feige Tarnung, den kann ich beruhigen: Des echten Michael Jarinda Selbstbewußtsein ist so stark, daß er im Traume nicht auf den Gedanken käme, es werde ihm hier ein Spiegelbild vorgehalten.

DER KNITTELVERS IN GOETHES „FAUST“

Unter der großen Zahl der im Deutschen gebrauchten und gebräuchlichen Versformen gibt es eine, die der deutschen Sprache von ihrem besten Schneider, dem Volk, direkt auf den Leib geschnitten ist, die sie prächtig kleidet – und die sie doch bei literarischen Anlässen bisher nur äußerst selten angelegt hat: den Knittelvers.

Das ist nun nicht verwunderlich: denn herrschende Literatur war stets die Literatur der herrschenden Klasse, und die herrschenden Klassen waren bis in die jüngste Vergangenheit Ausbeuterklassen, denen – kurze revolutionäre Perioden ausgenommen – jener Schneider als ein unheimlicher Geselle erschien.

Der Knittelvers entsteht als ein bürgerlich-bäuerlicher Vers mit allen Merkmalen der (im Vergleich zur höfischen, feudalen Ausdrucksweise) kraftvollen, ungehobelten, gefühlsoffenen, erregungsreichen Sprache der unterdrückten Klassen. Er wird die Sprachform leidenschaftlicher revolutionärer Agitation in den antikatholischen, antifeudalen Fastnachtsspielen.

Er feiert seine erste Blüte in der Handwerksdichtung des Hans Sachs und seiner Zeitgenossen – hier freilich eingezwängt in die vorgeschriebene Silbenzahl (8/9) wie das Handwerk in seine Zunftgrenzen.

Seither haben auch die schlimmsten Verleumdungen und das eingefleischteste Vorurteil ihn nicht ausrotten können. Freilich, auf den Gipfeln der Literatur – gemeint sind jene Gipfel, die die Zeit nicht inzwischen schon wieder eingeebnet hat –, auf den Gipfeln ist er nur in zwei Fällen zu finden: in Goethes „Faust“ und in Schillers „Wallenstein“. Auch das ist nicht verwunderlich. Die Klassiker unserer Literatur wollten in der Welt des Geistes das verwirklichen, was in der Welt der Wirklichkeit, der gesellschaftlichen Praxis, den Horizont und die Kräfte ihrer Klasse überstieg und dessen politische Konsequenz sie selbst auch scheuten und verabscheuten, nachdem sie in Frankreich Gestalt angenommen hatte: die bürgerliche Revolution. So mußten sie aber auch geistig leben und atmen in der revolutionären Grundillusion der Bourgeoisie, nämlich: Vertreter und geistiger Führer des *ganzen* Volkes zu sein, in der Illusion, daß es sich nicht um den Sieg einer neuen Ausbeuterklasse handle, sondern um den Sieg der Vernunft, mit dem eine für alle ideale Ordnung anbrechen müsse. Diese

heroische Illusion – unter den sie umgebenden Verhältnissen im wahrsten Sinne des Wortes heroisch – ermöglichte es ihnen u. a. auch, offenen Sinnes an die Sichtung dessen zu gehen, was das Volk bis dahin an literarischen Vorbildern geschaffen hatte; denn wenn sie auch hin und wieder von der Höhe ihrer geistigen Position aus herablassend auf diesen oder jenen ungebildeten Teil des Volkes sahen, so doch nie ohne Schmerz über eben diese Unbildung, und das Volk im ganzen, als – für sie – anonyme, geschichtsbildende Kraft, stand bei ihnen in hohen Ehren. Fühlten sie sich doch gerade zu seinen Führern im Kampf gegen jene feudale Unterdrückung berufen, den eben diese Unbildung verschuldet hatte!

So also achteten sie auch jenen Vers, den Knittel, als ein Werk des Volkes und nahmen ihn in das Arsenal ihrer künstlerischen Ausdrucksmittel auf.

Bis hierher geht die Gemeinsamkeit der beiden Großen in dieser Sache. Wenn man nun aber fragt, wie sie den Vers verwendet haben, auf welche Höhe sie den Überkommenen gehoben haben, so treten deutlich Unterschiede zutage.

Bei Schiller ist der Knittel noch der „niedere“ Vers der Soldaten in Wallensteins Lager – im Gegensatz zum „gehobeneren“ Vers der Offiziere und Beamten. Nun ist das Wesentliche hieran nicht etwa diese soziale Zuordnung – wesentlich ist, daß der Inhalt der Knittelverse nicht über das Herkömmliche hinausgeht. In „Wallensteins Lager“ ist wie früher der Knittelvers diejenige Form, in der die derben, ja rohen Handlungen, Gedanken und Gefühle der „unteren“ Volksschichten ausgedrückt werden – wobei hinzukommt, daß es sich nicht um revolutionäre, sondern um verkommene, verwilderte Teile des Volkes handelt: eben um die Soldaten des Dreißigjährigen Krieges. Nun ist freilich in der Verwendung des Knittelverses für diesen Zweck nichts Schlechtes zu sehen; aber in der *Beschränkung* darauf und in der durchaus beabsichtigten Gegenüberstellung mit den Versen in „Piccolomini“ und „Wallensteins Tod“ läßt sich erkennen, daß Schiller bei aller Sprachkunst mit dem Knittelvers *nicht wesentlich* über die Vergangenheit hinausgekommen ist. Denn für die unterschiedene, wirkliche Weiterentwicklung einer Form ist vor allem notwendig, neue Inhalte in ihr auszudrücken.

Damit der Knittelvers wirklich weiterentwickelt würde, mußte seine historisch entstandene, mehr oder weniger scharf ausgeprägte, aber immer vorhanden gewesene Einengung auf den Klassenjargon der unterdrückten Klassen überwunden werden. Das aber geschieht im „Faust“, wo der Knittelvers zum unersetzlichen Ausdrucksmittel wird für die tiefe, seelisch-weltanschauliche Erregung über (im oben genannten Sinne) allgemeinemenschliche Thematik. Diese Verwendung, dieser Inhalt zwingt den Knit-

telvers denn auch, alles Rohe, Unbehauene, das ihm geschichtlich anhaftet, abzustreifen.

Das heißt: gezwungen dazu ist natürlich der Autor; und daß er diese Aufgabe gelöst hat – dafür garantiert uns nicht nur das eigene, subjektive Kunsterlebnis, sondern auch die Tatsache, daß nur solche Werke die Jahrhunderte überdauern, deren großer Inhalt eine gültige Form gefunden hat.

Die Untersuchung beschränkt sich deshalb auf die Knittelverse im „Faust“, weil sie hier mit Sicherheit die Knittelverse in ihrer geschichtlich höchsten Ausgeprägtheit vor sich hat. Die Untersuchung muß diese Einschränkung treffen, da sie sich nicht das Ziel setzt, den zahllos vorhandenen allgemeinen metrischen Schemata ein weiteres hinzuzufügen; wenn sie nicht ganz ohne die Feststellung neuer Schemata auskommt, so deshalb, weil die bisherige Metrik zumindest in bezug auf den Knittelvers nichts zu bieten hat, was einer Analyse des Zusammenhangs von Inhalt und Metrum Raum und Möglichkeit gäbe.

Eine allgemeine Metrik des Knittelverses könnte wohl auch nicht viel mehr feststellen als das bekannte „4 betonte, beliebig viele unbetonte Silben“.

In der vorliegenden Arbeit soll jedoch gezeigt werden, wie Goethe gerade diese Freiheit der Verteilung fruchtbar macht, indem er sie strenger Notwendigkeit unterwirft, einer Notwendigkeit, die sich aus dem auszudrückenden Inhalt ergibt.

Da also Inhalt-Form-Beziehungen spezieller Art den Gegenstand dieser Arbeit bilden, ist die Beschränkung auf ein großes Werk notwendig und richtig, in dem der Knittelvers zur gültigen Form geprägt wurde, in dem die Gestaltungskraft eines unserer größten Dichter, wie vorher und nachher nicht wieder, diesem Vers seine Geheimnisse entriß und ihn zwang, alle seine verborgenen Schönheiten zu offenbaren, weil ihn, den Dichter, wiederum sein Inhalt dazu gezwungen.

Noch ein weiterer Gesichtspunkt muß hier genannt werden. Für den Literaturhistoriker und den Vertheoretiker wäre eine solche Einschränkung, wie sie hier getroffen wird, vielleicht zu eng, jedoch dem Schriftsteller, dem es nicht um die Aufstellung allgemeingültiger metrischer Schemata usw. geht, sondern um die Verarbeitung des Erbes zu produktiven Zwecken, muß man das Recht zuerkennen, vorerst aus den *Meisterwerken* der Vergangenheit zu lernen und sich zunächst mit einem gelegentlichen Seitenblick auf das zu begnügen, was wiederum diesen *Meisterwerken* vorangegangen ist – sofern diese Einschränkung keine wesentlichen Vernachlässigungen mit sich bringt.

Diese stoffliche Einengung der Untersuchung hat im Gefolge eine thematische Erweiterung gegenüber den Verslehren. Diese betrachten den Vers

in erster Linie als rhythmisch-metrisches Geschehen unabhängig vom Inhalt. So erkennt Andreas Heusler („Deutsche Versgeschichte“, Berlin 1956, de Gruyter & Co., 2. Auflage) im § 1197 seiner Versgeschichte zwar an, daß Goethe die Knittelverse „in höhere Luft hebt“, aber diese unumgängliche Feststellung wird gleich darauf zurückgenommen, und bei der sachlichen Analyse der Goetheschen Knittelverse in den folgenden Paragraphen weiß er nur statistische Unterschiede in der Silbenverteilung und gelegentliche Reimverschiebungen aufzuführen.

Diese Loslösung des Verses von dem Ideen- und Gefühlsgehalt kann man nicht gutheißen. Das widerspricht der Dialektik von Inhalt und Form auch dann, wenn, wie bei dieser Untersuchung, die Form im Vordergrund der Betrachtung steht.

Es werden also die Eigenschaften des Goetheschen Knittelverses und deren Ausdruckswerte zu analysieren sein, wobei die eingangs aufgestellte Behauptung, daß der Knittelvers der deutschen Sprache auf den Leib zugeschnitten ist, bewiesen werden muß. Dabei wird die Untersuchung einigen Grundgedanken Heuslers folgen, ohne seine Terminologie und seine metrischen Schemata zu übernehmen, weil in diese die Lostrennung allzusehr eingeflossen ist.

I

Verse wollen *gehört* werden. Auch der Leser, sofern mit Gedichten vertraut, hört sie – vermittelt seiner Vorstellungskraft. Diese Binsenwahrheit steht am Anfang, weil ohne sie der Knittelvers überhaupt nicht erschließbar ist. Den gedruckten Silben sieht man ihre rhythmischen Qualitäten nicht an, und der oberflächliche, nicht mithörende Leser ebnet den Rhythmus fast vollständig ein. Die gesprochene Silbe, die lautlich kleinste Einheit der Sprache, hat außer ihrem Klang zwei weitere lautliche Eigenschaften: Stärke der *Betonung* und *Dauer*.

Schon das Wort, die kleinste logische Einheit der Sprache, vereinigt meist mehrere Silben unterschiedlicher Betonung und Dauer. So entsteht aus dem Betonungs- und Dauerverhältnis der Silben zueinander der Rhythmus der Rede. Betonung und Dauer der Silbe werden deshalb hier als ihre „rhythmischen Qualitäten“ bezeichnet, beide zusammen machen das „rhythmische Gewicht“ der Silbe aus.

Nun treten freilich Silbe und auch Wort nie allein, außerhalb eines Sprach- und Denksammenhangs auf. Untersuchen wir also (und zwar zunächst an der Prosasprache), von welchen Faktoren Betonung und Dauer der Silbe abhängig sind.

Die *Betonung* der Silbe ist zunächst abhängig vom Wort. In der deutschen Sprache wird im allgemeinen in jedem Wort die Stammsilbe besonders nachdrücklich ausgesprochen. In zusammengesetzten Wörtern werden beide Stammsilben betont, jedoch die des Bestimmungswortes stärker.

Zweitens hängt die Betonung der Silbe ab vom logischen Zusammenhang – sowohl von dem des Satzes als auch von dem der ganzen Rede, ja sogar der Situation. In dem Satz: „Das ist meine Wohnung!“ kann die Silbe „mei“ sehr unterschiedliche Betonung haben – je nachdem, ob der Sprechende jemanden hineinbitten oder hinauswerfen will. Freilich – vom logischen Zusammenhang her überhaupt betont werden können nur Stammsilben, also solche, die auch vom Wort her betont sind.

Drittens wird die Betonung beeinflusst von der Größe und Art der Erregung des Sprechenden, die im Alltag natürlich von Zufälligkeiten bestimmt sein kann, im literarischen Werk jedoch sich ergibt aus dem Gesamtzusammenhang und aus dem logischen Zusammenhang der Rede. Besagter Wohnungsinhaber wird vielleicht, wenn ihm das Hinauswerfen nicht sofort gelingt, den Satz noch einige Male wiederholen, und jedesmal wird er „mei“ stärker betonen, bis er am Schluß jede Silbe mit gleicher Betonung hinausschreit: „Das – ist – meine – Woh-nung!“ (Dieses letztere Beispiel ist nicht überflüssig. Es zeigt, daß jener höchste Erregungszustand, der sich in silbischem Hinausschreien oder in tonlosem Flüstern ausdrückt, den Rhythmus zerstört, indem er allen Silben das gleiche rhythmische Gewicht verleiht, und daß er folglich im Vers nicht ausdrückbar ist.) Von diesem höchsten Erregungszustand abgesehen, der den Rhythmus der Rede zerstört, wird die Erregung im allgemeinen die sich aus Wort und logischem Zusammenhang ergebenden Betonungen in der Rede nicht anders verteilen, sondern sie wird die vorhandenen Betonungen erheblich verstärken oder abschwächen. Umgekehrt kann jedoch die Betonung einer Stammsilbe, auf die keinerlei logische und Erregungsbetonung fällt, herabgedrückt werden auf Nicht-Betonung – und das wird um so öfter auftreten, je größere Erregungsbetonungen in Nachbarschaft sind.

Die *Dauer* der Silbe hängt zunächst von den Lauten (Buchstaben) ab, aus denen die Silbe zusammengesetzt ist. Von Silben „nie – nicht – nichts“ wird jeder die erste als kürzeste, die letzte als längste Silbe bezeichnen. Die sich aus dem Lautlichen ergebende Silbendauer ist so unterschiedlich, daß sich höchstens sagen läßt: besonders kurze Silben sind solche mit kurzen Vokalen und wenigen Konsonanten (ab, hat, Tip), besonders lange solche mit Doppellauten (au, ei, eu, usw.) und solche mit vielen Konsonanten, besonders, wenn am Ende stimmhafte (m, n, l) oder Zischlaute stehen (schnell, nichts, Pelz, kein).

Zweitens hängt die Dauer – allerdings in sehr begrenztem Ausmaß –

vom logischen Zusammenhang ab, jedoch auf dem Umweg über die Betonung. Gedeht, also mit logisch oder erregungsbedingter, zusätzlicher Dauer versehen, werden nur Silben, denen auch eine große, logisch und erregungsbedingte Betonung zukommt. „Er geht nach Haus“ – „Er geht nach Haus 17“. Jeder wird „Haus“ im ersten Satz länger sprechen als im zweiten.

Hierzu muß nun zweierlei bemerkt werden: einmal, daß der logische Zusammenhang nur Einfluß hat auf die Dauer solcher Silben, die vom Lautlichen her nicht sehr kurz sind („ab“ kann man kaum dehnen), und zum zweiten, daß auf diese Abhängigkeit der Dauer vom logischen Zusammenhang *über* die Betonung die landläufige, von vielen als „normal“ empfundene Metrik der Jamben, Trochäen usw. aufbaut.

Drittens und in ganz besonderem Maße hängt die Dauer der Silbe von der Art und Größe der Erregung des Sprechenden ab. Sie kann die Silben auf zwei-, dreifache Dauer dehnen, allerdings wiederum nur betonte Silben, und dann auch nur solche, die dehnungsfähig sind, also nicht sehr kurze; zumindest müssen diese Silben einen langen Vokal haben. Wenn der um Auskunft Gebetene mit dem oben erwähnten Satz „Er geht nach Haus!“ zum siebentenmal antworten muß, wird der wachsende Ärger darüber das Haus schon bedeutend verlängert haben.

Fassen wir also zusammen: Betonung und Dauer der Silben bilden zusammen ihr rhythmisches Gewicht – allerdings nicht in einfacher Addition, sondern in einem komplizierten Zusammenwirken, darin auf weitem Gebiet die Betonung als vorrangiger Teil oder mindestens als Bedingung der Dauer auftritt.

Abhängig ist das rhythmische Gewicht der Silbe von ihrer lautlichen Zusammensetzung, von ihrer Funktion im Wort, vom logischen Zusammenhang der Rede und von der Art und Größe der Erregung des Sprechenden.

Das unterschiedliche Gewicht aufeinanderfolgender Silben bildet den Rhythmus der Rede. Das Gewicht der Silben ist nach oben hin nur durch die Bedingung begrenzt, daß sie verständlich sein müssen, nach unten hin durch die in der Rede vorhandenen unbetonten kurzen Silben. So setzt sich das rhythmische Gefüge der deutschen Sprache zusammen.

Der *Vers* nun ist rhythmisch gesehen ein Auswahlprinzip. Aus den unendlich vielfältigen rhythmischen Möglichkeiten der Prosasprache werden einige wenige ausgewählt und mehr oder weniger konsequent mit oder ohne Lockerungen die ganze Rede hindurch beibehalten. Aus der kontinuierlichen Skala der Betonungen und der Dauer, über die die Prosasprache verfügt, werden einige eng begrenzte Gebiete ausgewählt, und ferner aus einer betonten und verschiedenen vielen unbetonten Silben und Pausen rhythmisch gleichgewichtige Einheiten, Metren, geschaffen, die sich wiederholen.

Die Regeln, nach denen das geschieht, sind für jede Versart anders; in ihrer Gesamtheit bilden sie die Metrik.

Es muß hier – als Voraussetzung für die Untersuchung des Knittelverses – hingewiesen werden auf das Nebeneinanderbestehen zweier Verssysteme im Deutschen, nach Riesel des tonischen und des syllabo-tonischen Verssystems. Das syllabo-tonische (mit geregelter Silbenzahl) entstand aus der Eindeutigung der griechisch-römischen Metrik durch Martin Opitz (1597–1639), der an die Stelle der Lang-Kurz-Beziehung die Betont-Unbetont-Beziehung setzte und damit die Jamben, Trochäen, Anapäste und Daktylen für die deutsche Sprache fruchtbar machte. Das tonische Verssystem umfaßt die direkt der germanischen und deutschen Kultur entstammenden Versarten wie Knittelvers, Volksliedvers, Spruchvers u. a. E. Riesel verneint für die einzelnen Versmaße des syllabo-tonischen Verssystems die Existenz „absoluter Qualitäten, die sie für diesen oder jenen Gedankengang geeignet machen, für diesen oder jenen Gefühlsgehalt“, bejaht sie aber für Versarten des tonischen Verssystems, wie zum Beispiel für den Knittelvers im Zusammenhang mit einer Betrachtung des „Faust“: „Der Knittelvers erscheint überall dort, wo es sich um bewegte Darstellung handelt ... Das ist kein Zufall, denn der Knittelvers mit seiner unregelmäßigen Füllung ... eignet sich zu jeder Art dynamischer Schilderung.“

Der Verfasser bejaht die erste Feststellung vollkommen, die zweite mit dem Vorbehalt, daß ihre nähere Präzision nötig und im Laufe der Arbeit vorzunehmen ist.

Wie nun kommt der prinzipiell unterschiedliche Charakter der beiden Verssysteme hinsichtlich der Inhalt-Form-Beziehung zustande?

E. Riesel führt zum Beweis dafür, daß die einzelnen syllabo-tonischen Versarten keine inhaltliche Bedingtheit besitzen, zwei Vierzeiler aus vierfüßigen Trochäen an, die fast gegensätzliche Stimmungen wiedergeben:

Ein und derselbe Trochäus – daß heißt ein und dieselbe metrische Vers-einheit, bestehend aus Hebung und Senkung – kann einmal für eine Stimmung verwendet werden, die Statik ausdrückt, lastende Ruhe, Schwere und Unbeweglichkeit:

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche ringsumher.

(Goethe: „Meeresstille“)

Und ein anderes Mal verhilft der gleiche Trochäus, leichte, zarte, spiele-
rische Bewegung anzuzeigen:

Kleine Blumen, kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge Frühlingsgötter
Tändelnd auf ein luftig Band.

(Goethe: „Mit einem gemalten Band“)

An diesen beiden Beispielen kann man ausgezeichnet studieren, warum die syllabo-tonische Metrik keine Merkmale inhaltlicher Bedingtheit oder auch nur Begrenztheit des Metrums wiedergibt. Mit dem Ausschluß der Lang-Kurz-Beziehung aus der metrischen Betrachtung wird eine wichtige, wenn auch sekundäre rhythmische Qualität der deutschen Silbe aus der Metrik eliminiert: die Dauer.

Das hat zur Folge, daß aus ein und demselben Metrum ganz verschiedene Rhythmen entstehen können, je nachdem, innerhalb welcher Grenzen die Gestaltungskraft und das Formgefühl des Dichters die Dauer vor allem der betonten Silben hält.

Im ersten Vierzeiler haben die Silben schon lautlich eine durchschnittlich größere Dauer. Die längsten betonten Silben sind im ersten „herrscht“ und „rings“, im zweiten ist dem nur die viel kürzere Silbe „leich“ zu vergleichen. Auch die kürzeste betonte Silbe des ersten Vierzeilers „glat-“ ist länger als die kürzesten des zweiten „göt-“ und „luf-“. Hinzu kommt aber als Wichtigstes – und hier nun manifestiert sich die Verbindung von Form und Inhalt, die wechselseitige Bedingtheit von Inhalt und Rhythmus, die freilich im syllabo-tonischen Verssystem, also auch hier, nicht erfaßt ist –, kommt also hinzu, daß die Stimmung, die Art der Erregung (also ein inhaltliches Element) im ersten Vierzeiler eine bedeutend stärkere Dehnung der betonten Silben erfordert und hervorruft.

Wir haben also hier unter dem einen syllabo-tonischen Metrum (Trochäus) zwei rhythmisch verschiedene Metren: das erste betontlang – unbetont, das zweite betontkurz – unbetont.

Im syllabo-tonischen Verssystem tritt also der Rhythmus getrennt (wenn auch nicht unabhängig) vom Metrum in Erscheinung, als etwas anderes, Reicheres, und umgekehrt tritt das Metrum als eine dem Rhythmus äußere, ärmere, gegenüber dem Rhythmus abstrakte Größe auf.

Was das tonische Verssystem betrifft, soll diese Untersuchung für den Knittelvers, am Beispiel seiner bisher exaktesten Ausprägung, den Nachweis führen, daß das Metrum die versgebundene Erscheinungsform des Rhythmus ist, das dem Vers eigene Auswahlprinzip aus der rhythmischen Vielfalt der Prosasprache.

II

Deklamieren wir uns – mit allem nötigen Nachdruck – einige Knittelverse vor:

Habe nun, ach! Philosophie,
 Juristerei und Medizin
 Und leider auch Theologie (355)
 Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
 Da steh ich nun, ich armer Tor!
 Und bin so klug als wie zuvor;
 Heiße Magister, heiße Doktor gar, (360)
 Und ziehe schon an die zehen Jahr
 Herauf, herab und quer und krumm
 Meine Schüler an der Nase herum –
 Und sehe, daß wir nichts wissen können!
 Das will mir schier das Herz verbrennen. (365)

Berücksichtigen wir die Erregung, in der diese Zeilen gesprochen werden, so können wir, selbst wenn wir jambisch verzogen sind, eine rhythmische Ordnung heraushören, der freilich mit den syllabo-tonischen Schemata (Jamben, Trochäen usw.) nicht beizukommen ist, die aber auch durch das in den verschiedensten „kleinen Verslehren“ aufgeführte Charakteristikum für den Knittelvers – vier Hebungen, beliebig viele Senkungen – nicht im entferntesten wiedergegeben ist.

Nehmen wir von den zitierten Versen denjenigen, der der syllabo-tonischen Metrik am meisten Widerstand entgesetzt:

Und sehe, daß wir nichts wissen können!

Das ist zugleich der Vers, in dem die Erregung ihren Gipfel erreicht, in dem sie ausgesprochen wird. Dieses Zusammentreffen ist nicht zufällig. Der oben veranstaltete Ausflug ins Gebiet der anderen Versarten ergab, daß Erregung von einer gewissen Grenze ab sprachrhythmisch in ihnen nicht mehr ausdrückbar ist. Je höher also die Erregung wird, je tiefer ihre Wurzeln reichen, um so mehr muß sich der Knittelvers von den anderen Metren entfernen.

Lassen wir aber in unserem Vortrag der genannten Zeile die gehörige Erregung einfließen, so empfinden wir vier rhythmisch gleich gewichtige Teile: „sehe, daß wir“, „nichts“, „wissen“ und „können“. (Auf das „und“ wird später zurückgekommen.)

Betrachten wir, um diese rhythmische Interpretation des Verses nachzuweisen, eine Reihe dem reinen Worttext nach möglicher Verteilungen zunächst der Betonungen:

1. „und *sehe*, daß wir nichts *wissen können!*“
2. „und *sehe*, daß wir *nichts* wissen können!“
3. „und *sehe*, daß wir *nichts* *wissen können!*“
4. „und *sehe*, daß wir *nichts* *wissen können!*“

Fall 1 klingt nicht sehr erregt, allenfalls zornig, keineswegs aber verzweifelt. Der Ausdruck der Verzweiflung in der Erregung des Sprechenden hängt offenbar ab von dem absoluten, unwiderruflich scheinenden „nichts“, dem hier kein besonderes Gewicht beigelegt ist. Diese Variation ließe sich in Prosa etwa so wiedergeben: „Es ist doch klar, daß wir nichts wissen können, weil. . .“ Und nun müßten die Gründe folgen, gegen die sich der Zorn richtet.

Aber diese Variation ist offensichtlich falsch. Fausts Ausruf ist ja absolut gemeint, er glaubt, daß der Mensch für alle Zeit verdammt ist, nichts zu wissen, und er kehrt verzweifelt der Wissenschaft den Rücken und wendet sich der Magie zu.

Fall 2 enthält schon den Ausdruck schmerzlicher Verzweiflung, aber der Grund, der Inhalt dieser Verzweiflung ist verschwommen. „wissen“ ist hier nicht sehr gewichtig – aber gerade darum geht es. Der Drang nach Wissen, nach Erkenntnis, nach Vernunft ist der erste revolutionäre Atemzug des jungen Bürgertums, gerichtet gegen die Unterdrückung des Geistes durch die feudale katholische Kirche, eine Unterdrückung, die das Wachstum der Produktivkräfte ebenso wie des bürgerlichen Selbstbewußtseins behindert.

Diese Variante beraubt den Vers also seines konkret-historischen Gehalts oder läßt zumindest diesen Gehalt als unwesentlich erscheinen.

Fall 3 – abgesehen davon, daß er rhythmisch der unwahrscheinlichste ist, weil das Reimwort unbetont – nimmt der Aussage wiederum ihre Absolutheit, ihre von Faust gedachte Gültigkeit für alle Zeiten, alle Welten. Nur das betonte „können“ drückt (im Zusammenhang mit dem betonten „nichts“) die vermeintliche völlige Unfähigkeit des Menschen aus, mit Hilfe des Denkens die Zusammenhänge der Welt zu ermitteln, die Faust endgültig, unwiderruflich scheinende Feststellung also, die ihn zu der genannten Wendung treibt.

Es bleibt also als einzige, dem Inhalt entsprechende rhythmische Gliederung die Variante 4, und wenn wir nun sowohl die historische Bedeutung des Wissens als auch die Absolutheit der Negation richtig ausdrücken, entsteht durch das Hinzutreten starker Dehnungen tatsächlich der oben genannte Eindruck der Gleichgewichtigkeit der vier rhythmischen Gruppen.

Bevor nun daraus Schlußfolgerungen in metrischer Hinsicht gezogen werden, sei eine Feststellung nicht vergessen: Die Feststellung nämlich, auf welche Höhe der Ausdruckskraft, bis zu welchen Nuancierungsvermögen Goethe hier den Knittelvers erhoben hat.

Solche enge Inhalt-Form-Beziehung findet man in den vorgoetheschen Knitteln nicht. Sie entsteht überhaupt nur dort, wo große Inhalte in gütiger Form gestaltet werden.

Doch kommen wir nun zu den ersten Schlußfolgerungen. Man wird auch in allen anderen Versen die gleiche Teilung in vier gleichgewichtige Rhythmen finden, die jeweils mit einer rhythmisch gewichtigen Silbe beginnen und bis vor die nächste reichen.

In dieser Studie soll diese rhythmische Einheit, deren vier im Vers, ein Versviertel genannt werden.

Untersuchen wir nun einige solcher Versviertel auf ihre Struktur.

- | | | | |
|---------------------|-------|-------------|-------|
| 1. „sehe, daß wir“ | (364) | 4. „ach!“ | (354) |
| 2. „-gister, heiße“ | (360) | 5. „auch“ | (356) |
| 3. „Habe nun“ | (354) | 6. „nichts“ | (364) |

Ein Versviertel besteht also aus einer oder mehreren Silben, zu denen manchmal auch eine Pause tritt (Beispiel 4 und 5). Selten geht die Zahl der Silben über 4 hinaus, ja selbst viersilbige Versviertel sind relativ selten, während beim vorgoetheschen Knittelvers vier- und fünfsilbige Versviertel doch recht häufig waren. Das ist den strengeren Ansprüchen zu danken, die Goethe an die Gleichgewichtigkeit stellt: zu viele Silben würden den rhythmischen Fluß stören, weil sie das Versviertel als rhythmische Einheit, als Metrum also, zerstören würden – man könnte es nicht mehr als Einheit hören.

Unabhängig von der Silbenzahl aber: stets hat die erste Silbe großes, die anderen – falls vorhanden – haben geringes rhythmisches Gewicht. Das ergibt sich daraus, daß die erste Silbe betont ist, die anderen unbetont sind. Untersuchen wir die ersten Silben in den angeführten Beispielen (und auch in allen Versvierteln), so zeigt sich, daß es stets solche Silben sind, denen alle in Abschnitt I genannten Faktoren ein vom Vers unabhängiges starkes rhythmisches Gewicht verleihen. Das ist eine wichtige, charakteristische Eigenschaft des Knittelverses, die ihn der deutschen Sprache maßgerecht macht und die festgehalten werden muß: Der Knittelvers gibt nur solchen Silben metrisches Gewicht, die auch unabhängig vom Vers, aus dem Sprachzusammenhang heraus, großes rhythmisches Gewicht haben.

Allerdings ist das rhythmische Gewicht der Silben unterschiedlich. „se-“ (im Beispiel 1) erhält Betonung als Stammsilbe, aus dem logischen Zusammenhang und auch aus der Erregung des Sprechenden darüber, was er sieht, einsehen muß, was er nicht übersehen kann. Dagegen ist die Dauer der Silbe vom Lautlichen her nicht sehr groß, und sie wird auch durch die Erregung, da sie nicht in deren Mittelpunkt steht, nicht außergewöhnlich gedehnt. Ihr Silben-Gewicht ist also nur etwa mittelgroß. Ähnlich „gi-“ im Beispiel 2. Hier hat freilich die Erregung stärkeren Anteil, aber dafür ist

die lautlich bestimmte Dauer des kurzen Vokals wegen kleiner. Ähnlich Beispiel 3. „ach!“ dagegen (in 4) sowie „auch“ (in 5) haben große Silben-Gewichte – sie sind logisch- und erregungsbetont und haben lange lautliche Dauer, die durch die Erregung verstärkt wird. „nichts“ schließlich (Beispiel 6) hat ein noch größeres Silben-Gewicht: es steht im Zentrum der Erregung und hat eine sehr lange lautliche Dauer.

Da wir aber die Versviertel als rhythmische Einheiten, als Metren, und also als gleichgewichtig empfanden und auffaßten, müssen die Silben-Gewichte von 1 bis 5 ergänzt werden zu einem einheitlichen rhythmischen Gewicht des Versviertels. Das geschieht nun durch die übrigen unbetonten Silben mit kleinem Silben-Gewicht und durch die Pausen (in 4 und 5). Da diese Silben und die Pausen unbetont sind, ist es vor allem ihre Dauer, die das Silben-Gewicht der betonten Silbe zum Gewicht des Versviertels ergänzt.

Die Dauer des Versviertels ist durchaus unterschiedlich. Es ist auch bei stärkster Erregung nicht möglich, „nichts“ so zu dehnen, daß es ebenso lange dauert wie „sehe, daß wir“. Das ist eine praktische Bestätigung der hier angewendeten Methode, bei der rhythmischen Untersuchung von rhythmischem Gewicht als der Einheit von Betonung *und* Dauer auszugehen.

Wollen wir nun die andere Komponente des Silbengewichts, die Betonung, vergleichend untersuchen, so müssen wir wieder zum ganzen Vers übergehen. (Überhaupt ist das Versviertel natürlich keine selbständige Größe, es existiert nur *im* ganzen Vers und *durch* diesen. Das ist aber mit jedem Metrum der Fall: erst die Wiederholung ergibt den (metrisch gebundenen) Rhythmus. So haben wir auch bei der Untersuchung der einzelnen Beispiele von Versvierteln in diesem Abschnitt immer stillschweigend vorausgesetzt, daß das betreffende Viertel im Rahmen des ganzen Verses betrachtet wird.)

III

Zitieren wir zunächst den nächtlichen Faust-Monolog noch ein Stück weiter und achten wir dabei gleich auf die Stärke der Betonung der Hebungen:

Zwar bin ich gescheiter als alle die Laffen,
Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;
mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,
Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel –
Dafür ist mir auch alle Freud entrissen,
Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,

Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,
Die Menschen zu bessern und zu bekehren.
Auch hab ich weder Gut noch Geld,
Noch Ehr und Herrlichkeit der Welt.
Es möchte kein Hund so länger leben!

Wir bemerken dabei, daß zumindest im Rahmen des Verses und benachbarter Verse die betonten Silben im wesentlichen gleich stark betont sind.

Natürlich ist die Betonung nicht *ganz* gleich, aber alle Betonungen bilden ein verhältnismäßig schmales Spektrum, liegen innerhalb eines sehr engen Bereiches, und es lassen sich keineswegs zwei oder mehrere Gruppen von Betonungen unterscheiden, wie das in den Beispielen mit syllabo-tonischer Metrik häufig der Fall ist. Erweitern wir auch diese Beispiele um ein besonders treffendes:

Hör *auf*, mit *deinem Gram zu spielen*,
der, *wie* ein *Geier*, *dir* am *Leben friß*t;
die *schle*chteste *Ge*sell*sch*aft *läßt* dich *füh*len
daß du ein *Men*sch mit *Men*sch*en* bist.

– wobei natürlich auch hier innerhalb jeder der beiden Gruppen Variationen der Stärke der Betonung vorhanden sind.

E. Riesel führt in ihrem erwähnten Werk Beispiele aus dem Faust-Monolog an, die scheinbar das Gegenteil beweisen:

Weh! Steck ich in dem Kerker noch?

An diesem Vers fällt sofort die ungleich starke Betonung der einzelnen Hebungen auf. Von vier vorhandenen Hebungen sind zwei Silben übermäßig stark akzentuiert (Weh! Ker-)... Ein gutes Beispiel für Sprungakzente bietet im selben Faust-Monolog ein paar Zeilen später der Vers:

Flieh! Auf! Hinaus ins weite Land...

Hier sehen wir sehr deutlich die starke Modulationskraft der Goetheschen Verstechnik: fünf Hebungen anstatt der üblichen vier, die beiden ersten... schießen jäh aus dem Niveau der übrigen drei hervor.

Nun sind ja Verse innerhalb gewisser Grenzen Auffassungssache. Allein mir scheint, daß hier unterschiedliche rhythmische Hervorhebung zustande kommt durch die Verschiedenheit des rhythmischen Gewichts, genauer: bei *gleicher* Betonung durch eine verschieden lange Einwirkung der Silben auf die Gehör-Rezeptoren, also durch außerordentlich unterschiedliche Silbendauer – eine Erscheinung, die im syllabo-tonischen Verssystem nicht auftritt. Wahrscheinlich hat E. Riesel hier den Terminus „Betonung“ im syllabo-tonischen Sinne gebraucht, wo er ja stellvertretend für das ganze rhythmische Gewicht steht.

Gar nicht einverstanden ist der Verfasser mit der Feststellung, daß im zweiten Beispiel fünf Hebungen (= betonte Silben) auftreten. Wenn die Silbe „wei-“ betont wäre, würde das den rhythmischen Charakter dieses Verses zerstören, der einen Übergang vom Statischen zum Dynamischen darstellt. Doch dazu später noch mehr.

Die Frage, wie groß die Betonung im Knittelvers ist, kann natürlich nur relativ beantwortet werden. Ein Vergleich zeigt jedoch, daß sie mindestens so groß ist wie die stärkste Betonung in den anderen Versen, eher noch größer.

Auf jeden Fall fehlt die weite Variation nach unten, die den anderen Versen über das Metrum hinaus zusätzliche rhythmische Bewegung verleiht – oder besser: mit der der Sprachrhythmus sich gegen diese für sich genommen zu engen Metren durchsetzt.

Es gibt also im Knittelvers nur eine (in sich leicht variable) Stärke der Betonung. Die Differenz zwischen den betonten und unbetonten Silben ist größer als bei den meisten anderen Versen.

Wir können also jetzt die Ergebnisse des II. und III. Abschnittes zusammenfassen: Der Knittelvers verteilt gleiche rhythmische Gewichte über die Versviertel, wobei jeweils die erste Silbe eines Versviertels betont wird. Bei gleichbleibenden Gewichten des Versviertels ist im Vergleich zu anderen Versarten die Spannweite sowohl in bezug auf Betonung als auch und besonders in bezug auf die Dauer der Silben außerordentlich groß.

In dem bisher zitierten Teil des Faust-Monologs sind zwei Verse, die starke Differenzen in der Silbenzahl der Versviertel aufweisen. Nebenbei bemerkt sind das auch diejenigen Verse, in denen die Erregung kulminiert:

„(und) / *sehe*, daß wir / *nichts* / *wissen* / *können*“
„*Dafür* ist mir auch / *alle* / *Freud* ent- / *rissen*“

Diese zwei Verse, die die rhythmischen Besonderheiten des Goetheschen Knittelverses am stärksten offenbaren, sind deshalb noch einmal herausgegriffen, weil nun die Untersuchung des Gegenstandes über die rhythmische Analyse hinausgeführt werden muß. Denn der Rhythmus ist natürlich nicht Selbstzweck, er kann auch nicht isoliert betrachtet werden, denn er tritt ja in der Praxis nie für sich auf, sondern immer als ein integrierter Bestandteil des Verses.

Sprechen wir uns noch einmal diese zwei Verse vor! Wir empfinden eine besonders starke rhythmische Spannung innerhalb des Verses, die sich in einer Ballung am Versende löst. Die Ballung entsteht aus dem Zusammenwirken von Sinn, Laut (einschließlich Melodie) und Rhythmus des Satzes. Wenn nun der Knittelvers in der Lage ist, eine solche vom Sinn diktierte Ballung nicht nur in der Satzmelodie, sondern auch im Rhyth-

misch-Metrischen auszudrücken und obendrein dem Satz noch rhythmische Spannung zu verleihen – und er ist offenbar dazu in der Lage –, so leistet er etwas, was kein anderer Vers zu leisten vermag.

Wie entsteht nun die Spannung?

Bevor wir diese Frage beantworten, müssen wir noch eine andere Seite des Knittelverses untersuchen.

Oben war festgestellt worden: „Der Knittelvers gibt nur solchen Silben metrisches Gewicht, die auch unabhängig vom Vers aus dem Sprachzusammenhang großes rhythmisches Gewicht haben.“ Jetzt kann diese Feststellung erweitert werden: Der Knittelvers vermag auch, diesen Silben – stilisiert – die ihnen dem Sinne nach im Vergleich zu anderen zukommende Größe des Silbengewichts zuzumessen.

Das rhythmische Gewicht, das eine Stammsilbe aus sprachlichem Großzusammenhang (logisch und erregungsbedingt) erhält, ist abhängig von dem betreffenden Wort und seiner inhaltlichen Funktion. Der Knittelvers kann nun das Wort (gemäß seiner Funktion) so einordnen, daß auch der Stammsilbe das ihr zukommende Silbengewicht entzogen wird, wie das ja in der ungebundenen Rede ebenfalls geschieht. Er kann sie aber auch an den Anfang des Versviertels stellen, ihr also metrisches Gewicht verleihen, und zwar von der verschiedensten Größe. Dieses metrische Gewicht kann und muß – der Form nach stilisiert, aber der Größe nach exakt – das unabhängig vom Vers der Silbe zukommende rhythmische Gewicht wiedergeben. Hier geht die Skala der Möglichkeiten als kontinuierliches Spektrum von der betonten kurzen Silbe im viersilbigen Versviertel bis zum einsilbigen, pausenlosen Versviertel, das das größtmögliche Silbengewicht darstellt. Das hat natürlich auch Rückwirkungen auf die Wortwahl: für einsilbige, pausenlose Versviertel können nur sehr lange oder wenigstens sehr dehnungsfähige Wörter bzw. Silben gewählt werden.

Wenn nun das rhythmische Gewicht, soweit sprachbedingt, der Größe nach exakt, der Form nach stilisiert wiedergegeben wird, so bleibt die Frage zu klären, wie wird es stilisiert? Man spreche: „Nein. Nein! Nein!! Neiii!!!“ In der ungebundenen Rede wachsen, wie man sieht, bei Steigerung des Silbengewichts Betonung und Dauer der Silbe gemeinsam, wobei dann, wenn die Stimme an der Grenze ihrer Leistungsfähigkeit angelangt ist, das weitere Wachstum von der Dauer allein bestritten werden muß. Im Knittelvers haben die metrisch-gewichtigen Silben von vornherein eine bestimmte, relativ große Betonung, die sich zumindest innerhalb des Verses kaum ändert, und jede weitere Steigerung vollzieht sich vermittels eines Anwachsens der Dauer.

Diese Stilisierung in der Form wirkt veredelnd auf den Inhalt. Die stärkste Erregung kann auf diese Weise rhythmisch wiedergegeben werden,

ohne daß Brüllen oder Kreischen, die unästhetischen Begleiterscheinungen der erregten Alltagssprache, auftreten.

Noch zwei weitere prosaähnliche Eigenschaften hat der Goethesche Knittelvers, die erwähnt werden müssen, weil sie beim Lesen so selbstverständlich erscheinen, daß sie leicht übersehen werden: Der Knittelvers umschließt einen in sich geschlossenen Satz oder Teilsatz; ausnahmsweise kann dieser Satz auf mehrere Verse erweitert werden.

Und die zweite Eigenschaft, die fast aus der eben genannten folgt: Der Knittelvers vermeidet willkürliche, nur dem Vers dienende Umstellungen der Wortfolge der dem Inhalt entsprechenden ungebundenen Rede.

IV

Welche Teile des Verses sind bis hier noch nicht untersucht? Es sind drei: der Reim, der Verseingang (der Versteil vor dem ersten Versviertel) und das letzte Versviertel, das außer dem Reim noch andere metrische Besonderheiten hat. Alle drei sollen hier zusammengefaßt werden unter dem Begriff *Versverknüpfung*.

Natürlich hat der Reim auch die Aufgabe, einen ästhetischen Reiz auszuüben; aber wichtiger noch ist seine Funktion, durch Klangwiederholung die Verse aneinanderzufügen, zumal gerade diese Funktion im Goetheschen Knittelvers gegenüber dem vogoetheschen eine wesentliche Erweiterung erfährt.

Im vogoetheschen Knittelvers treten die Reime nur paarweise auf; in Goethes Faust kommen häufig auch bei den Knittelversen die Reimformen *a-b-a-b* und *a-b-b-a* vor. Noch im „Urfaust“ beginnt der Monolog:

Hab nun ach die Philosophie
Medizin und Juristerei,
Und leider auch die Theologie
durchaus studiert mit heißer Müh.

Im „Faust“ heißt das dann:

Habe nun, ach! Philosophie, (354)
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.

Zitieren wir, um die Funktion dieser vierzeiligen Reimform deutlich zu machen, noch eine andere Stelle:

Beschränkt mit diesem Bücherhauf, (402)
 Den Würme nagen, Staub bedeckt,
 Den bis ans hohe Gewölb hinauf
 Ein angeraucht Papier umsteckt;
 Mit Gläsern, Büchsen rings umstellt,
 Mit Instrumenten vollgepfropft,
 Urväter-Hausrat drein gestopft –
 Das ist deine Welt! das heißt eine Welt!

Und fragst du noch, warum dein Herz
 Sich bang in deinem Busen klemmt?
 Warum ein unerklärter Schmerz
 Dir alle Lebensregung hemmt?
 Statt der lebendigen Natur,
 Da Gott die Menschen schuf hinein,
 Umgibt in Rauch und Moder nur
 Dich Tiergeripp und Totenbein, (417)

Im ersten Teil (354–357) umklammert der *a-b-a-b*-Reim einen vollständigen einfachen Satz. Der erste *wiederkehrende* Reim $a_2 =$ „gie“ beendet die Aufzählung und $b_2 =$ „mühn“ den Satz.

Im zweiten Teil (402–405) wiederum *a-b-a-b*-Reim; hier nun liegt ein Satzgefüge vor, das reimlich zusammengeschlossen wird, weil das zweite ab-Paar einen Teilsatz darstellt, der sich über zwei Verse erstreckt.

Im dritten Teil (406–409) das seltenere Reimquartett *abba*, und offensichtlich um *abb*, die zwar Teilsätze sind, aber, auf 409 bezogen, nur Aufzählung, deren Abgeschlossenheit also zwar nicht grammatisch, aber doch dem Sinn nach fragwürdig ist – um also diese drei Zeilen an die letzte zu ketten, oder, von der Wirkung her betrachtet, um eine pointierende Steigerung zu erreichen, eine Spannung von *a* bis *a* zu erzeugen, die alle vier Verse zu der Einheit zusammenzieht und verschmilzt, die sie dem Sinne nach darstellen.

Im vierten Teil (410–413) wiederum *a-b-a-b*, und hier ist ganz klar, daß jeweils ein ab-Paar einen abgeschlossenen Satz darstellt.

Im fünften Teil (414–417) tritt das gleiche auf wie im zweiten.

Wir dürfen also schlußfolgern: Im Goetheschen Knittelvers verbinden Kreuz- und Quartettreime solche Verse miteinander, die nicht logisch in sich geschlossene Sätze oder Teilsätze darstellen.

Diese Regel ist freilich etwas vage; es lassen sich, nach beiden Seiten hin, Ausnahmen finden, vor allem in den Fluchsprüchen des sterbenden Valentin:

Ja, man möchte sie gern ermorden. (3744)
 Wächst sie aber und macht sich groß,
 Dann geht sie auch bei Tage bloß,
 Und ist doch nicht schöner geworden.

Und:

In eine finstre Jammerecken (3760)
 Unter Bettler und Krüppel dich verstecken . . .

Nähere Betrachtung wird jedoch zeigen, daß auch hier die verbindende Funktion des Reims wirkt: Im Quartett verbindet der Reim eine Aussage, im Paar bewirkt der sonst seltene Fall, daß innerhalb eines zusammengehörigen Teilsatzes gereimt wird, eine Verdichtung zum Spruchcharakter.

Aber der Reim ist nicht das einzige Vorselement, das die Verse aneinander bindet. Wenden wir uns deshalb dem Träger des Reims zu, dem jeweils letzten Versviertel eines Verses.

Dieses letzte Viertel ist jedenfalls – soviel läßt sich sehen – nie einsilbig pausenlos; das einsilbige Reimwort erreicht also nie das größtmögliche Silbengewicht. Auch bei den meisten zweisilbigen Reimwörtern ist hörbar, daß eine Pause den Silbengewichten zugerechnet werden muß, damit das Viertel-Gewicht erreicht werde – eine Pause, die freilich in die Pause zwischen den Versen übergeht.

Die Größe der zwischenverslichen Pause ist unterschiedlich; sie wird bestimmt durch den Sprachzusammenhang. Einen Teil der Dauer dieser Pause benutzt jedoch der Verseingang des nächsten Verses. Dabei besteht eine Relation zwischen der Pause im letzten Versviertel und der Größe des Verseingangs, die meist eingehalten wird; wo die Pause im letzten Viertel gleich Null, ist auch der Verseingang des nächsten Verses gleich Null; wo die Pause groß, ist auch der Verseingang groß.

Dafür einige Beispiele:

Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel, (368)
 Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel –
 Dafür ist mir auch alle Freud entrissen,
 Bilde mir nicht ein, was Rechts zu wissen,
 Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,
 Die Menschen zu bessern und zu bekehren.

Die letzten Viertel von 368 bis 372 „Zweifel – Teufel – rissen – wissen“ sind pausenlos oder fast pausenlos, infolgedessen die Verseingänge von 369 bis 373 gleich Null – diese Verse beginnen direkt mit dem ersten Viertel.

Das Gegenbeispiel können die ersten Verse liefern (354 bis 358).

Nach sehr langen Pausen (Absätzen) wird jedoch meist eingangslos oder höchstens mit einsilbigem Verseingang begonnen:

- | | |
|--|-------|
| „Habe nun, ach! Philosophie,“ | (354) |
| „O <i>säbst</i> du, voller Mondenschein“ | (386) |
| „ <i>Web!</i> Steck ich in dem Kerker noch?“ | (398) |
| „Und <i>fragst</i> du noch, warum dein Herz“ | (410) |
| „ <i>Flieh!</i> Auf! Hinaus ins weite Land!“ | (418) |

Es ist klar, daß die eingangslosen Verse einen abrupteren Übergang darstellen.

V

Zwei von diesen Versen wollen wir nun noch einmal im Zusammenhang mit den oben zitierten – geviertelt – betrachten. (Die Schrägstriche trennen die Versviertel.)

- | | |
|--|-------|
| „(und) / <i>sehe</i> , daß wir / <i>nichts</i> / <i>wissen</i> / <i>können</i> “ | (364) |
| „Dafür ist mir auch / <i>alle</i> / <i>Freud</i> ent- / <i>rissen</i> “ | (370) |
| „ <i>Web!</i> / <i>Steck</i> ich in dem / <i>Kerker</i> / <i>noch?</i> “ | (398) |
| „ <i>Flieh!</i> / <i>Auf!</i> Hin- / <i>aus</i> ins weite / <i>Land!</i> “ | (418) |

Nach allem Vorangegangenen können wir nun – bei Einbeziehung des Großzusammenhangs dieser Verse – das Wesen und die Handhabung jener rhythmischen Eigenschaft untersuchen, die schon mehrfach auftauchte: der rhythmischen Spannung.

Silbendauer und Silbenbetonung addieren oder besser: komponieren sich zum Silbengewicht. Rhythmische Spannung tritt auf, wo gegensätzliche rhythmische Pole existieren, und sie wird spürbar und einflußreich, wo diese Pole eng zusammenrücken. Denn da es sich um einen zeitlichen Ablauf handelt, schafft der eine Spannungspol eine Erwartung, die der andere auflösen muß. (Dieser Vorgang ist natürlich dem Hörer kaum bewußt, sondern geschieht auf der Grundlage der Hörerfahrung.)

Aus der Komposition des Silbengewichts ergeben sich – diese der Physik entlehnte Formulierung vergleichsweise – zwei Spannungsfelder, die aufeinander senkrecht stehen. Das eine, durchgängig vorhandene, im wesentlichen konstante rhythmische Spannungsfeld entsteht zwischen den beiden Polen der Betonung, also zwischen den betonten und den unbetonten Silben. Über dieses Spannungsfeld verfügt auch das syllabo-tonische Vers

system. Es wirkt innerhalb des Versviertels und von Vers zu Vers hinüber – weshalb nach einsilbigen Versschlüssen normalerweise größerer oder kleinerer Verseingang notwendig ist. Es wird verstärkt nur bei extremen Versvierteln, bei ein- und vielsilbigen, wenn man auf das Erscheinen des anderen Pols länger als gewöhnlich warten muß. Dieses Spannungsfeld in seiner Normalgröße bezeichnet die niedrigste rhythmische Spannung, die der Knittelvers annehmen kann, und schon diese ist – man erinnere sich der Betrachtung der Betonung – in der Regel größer als beim syllabotonischen Verssystem.

Das zweite Spannungsfeld jedoch, das durch die Silbendauer hervorgerufen, ist variabel. Es ist gleich Null dort, wo die Versviertel in ihrem Bau einander gleichen oder fast gleichen:

(Ver-) / fluchtes / dumpfes / Mauer- / loch (399)

Und es kann zu außerordentlicher Größe anwachsen, wo ein- und vielsilbige Versviertel einander gegenüber treten wie in den genannten Versen 364, 370, 398, 418.

Dieses Spannungsfeld existiert nur von Versviertel zu Versviertel und auch nur innerhalb eines Verses; beide Pole müssen innerhalb eines Verses auftreten.

Denn Erregung wie Lösung der Spannung sind ästhetische Reize, die einander wechselseitig bedingen. Und das Versprechen eines ästhetischen Reizes nicht einzulösen, wo er, der Reiz, inhaltlich erforderlich, zerstört ebenso die Inhalt-Form-Beziehung, wie wenn man mit ästhetischen Reizen spielt ohne inhaltliche Notwendigkeit.

Dort, wo sich wie in den genannten vier Beispielen der Vers in beiden Spannungsfeldern bewegt, ist die größtmögliche rhythmische Spannung erreicht. Betrachten wir deshalb diese Verse im Großzusammenhang.

In 364 ist ein inhaltlicher Höhepunkt gestaltet, in dem die Erregung direkt ausgesprochen wird, ähnlich, nur etwas abgeschwächt, in 370, das als auflösenden Pol nur zweisilbige Versviertel hat, allerdings mit sehr kurzen unbetonten Silben und ohne Pausen.

In ihnen kommt eine Bewegung zum Stillstand – in diesem Falle der Prozeß der Erkenntnis des eigenen Erregungszustandes. Anders in 398 und 418, wo eine Bewegung beginnt, nämlich in diesem Falle der Entschluß zur Flucht. In 398 wird die Spannung im ersten Versviertel erregt, im zweiten gelöst – die Erregung ist stark, die Bewegung aber (wie auch inhaltlich) erst angedeutet, als Keim enthalten. In 418, wo sich die Spannung über den ganzen Vers verteilt, wird dagegen deutlich spürbar, wie sich aus dem Stillstand die Bewegung entfaltet.

Wir können also schlußfolgern: Ist der erregende Pol viel-, der auf-

lösende Pol einsilbig, kommt eine (Gefühls-)Bewegung zum Stillstand. Umgekehrt löst sich ein (gefühlsmäßiger) Stillstand in Bewegung auf.

Wenn wir anfangs feststellten, daß das rhythmische Gewicht eine Einheit von Betonung und Dauer ist, so können wir jetzt sagen, daß diese Einheit dialektischen Charakter trägt:

Als *Einheit* schaffen Betonung und Dauer das Metrum des Goetheschen Knittelverses, als *Gegensätze* erzeugen sie die rhythmische Spannung. Und die Ausdruckskraft des Verses ist am stärksten, wo Einheit und Gegensätzlichkeit gleichzeitig deutlich hervortreten, wo also der Vers auf die Spitze getrieben wird.

VI

Bisher haben wir die Beispiele fast ausnahmslos aus dem anfänglichen Monolog des Faust bezogen, weil hier der Knittelvers am deutlichsten ausgeprägt, seine Möglichkeiten weitestgehend genutzt sind. Das hat seine Ursache darin, daß hier die weltanschauliche Erregtheit (als neuer Inhalt des Knittelverses!) am größten – und zugleich am tiefsten in der Gesellschaft verwurzelt ist. Faust bricht hier mit seiner Gesellschaft, aber auf eine solche Weise, daß er sich von ihr löst, daß die Gesellschaft nicht zum Ziel seiner Tätigkeit, sondern zum Objekt seiner Triebe wird. Erst am Ende seines Lebens findet er zur Gesellschaft zurück, beginnt er eine aktive, tätige Rolle zu spielen; aber diese Rolle ist so sehr Utopie, in so hohem Grade jener anfangs genannten heroischen Illusion der deutschen Klassik verhaftet, daß ihr das reiche, nährende Wurzelgeflecht im Boden der gesellschaftlichen Wirklichkeit fehlt – bei allen unbestreitbaren realistischen Einzelzügen, die sie aufweist. Sie ist daher *nicht* im Knittelvers gestaltet. (Diese Erwägungen sind natürlich nicht diejenigen Goethes. Goethe war sich aber völlig über die enge Nachbarschaft des Knittelverses und der Volkssprache im klaren, und sein Formgewissen wird jenem Faust, der nun zwar wieder *in* der Gesellschaft, aber [nach den Begriffen des Bürgers Goethe] turmhoch *über* dem Volk stand, den Knittelvers versagt haben.)

Beim Osterspaziergang vor dem Tor ist der Bruch schon vollzogen, wenn auch noch nicht vollstreckt. Aufatmen und Verzweiflung halten sich für kurze Zeit die Waage in einer gleichmäßigen, ein wenig feierlichen Erregung.

Vom Eise befreit sind Strom und Bäche (903)
Durch des Frühlings holden, belebenden Blick,
Im Tale grünet Hoffnungsglück
Der alte Winter, in seiner Schwäche,

Zog sich in rauhe Berge zurück.
 Von dorthier sendet er, fliehend, nur
 Ohnmächtige Schauer körnigen Eises
 In Streifen über die grünende Flur;
 Aber die Sonne duldet kein Weißes,
 Überall regt sich Bildung und Streben,
 Alles will sie mit Farben beleben;
 Doch an Blumen fehlt's im Revier
 Sie nimmt geputzte Menschen dafür. (915)
 Kehre dich um, von diesen Höhen
 Nach der Stadt zurück zu sehen.
 Aus dem hohlen finstren Tor
 Dringt ein buntes Gewimmel hervor.
 Jeder sonnt sich heute so gern.
 Sie feiern die Auferstehung des Herrn,
 Denn sie sind selber auferstanden,
 Aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern,
 Aus Handwerks- und Gewerbesbanden,
 Aus dem Druck von Giebeln und Dächern,
 Aus der Straßen quetschender Enge,
 Aus der Kirchen ehrwürdiger Nacht
 Sind sie alle ans Licht gebracht.
 Sieh nur, sieh! wie behend sich die Menge
 Durch die Gärten und Felder zerschlägt,
 Wie der Fluß, in Breit und Länge,
 So manchen lustigen Nachen bewegt,
 Und bis zum Sinken überladen
 Entfernt sich dieser letzte Kahn,
 Selbst von des Berges fernen Pfaden
 Blinken uns farbige Kleider an.
 Ich höre schon des Dorfs Getümmel,
 Hier ist des Volkes wahrer Himmel,
 Zufrieden jauchzet groß und klein:
 Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein. (940)

Diese andere, gleichmäßigere Art der Erregung schlägt sich auch in der Verwendung der Mittel nieder: die häufigere Verwendung von Kreuz-, Quartett- und noch freiern Reimen entspricht längeren Satzperioden und übergreifenden Gedankenverbindungen, die wiederum gleichmäßigerer Rede entsprechen. Das Maximum rhythmischer Spannung fehlt, da höchste Gefühlsaufwallungen fehlen.

Zwei Verse bilden inhaltliche Höhepunkte:

Denn sie sind / selber / aufer- / standen, (922)

Hier bin ich / Mensch, / hier darf ich's / sein. (940)

Der erste Vers ist – inhaltlich – zugleich Abschluß und Anfang. Das erste Versviertel ist länger als es aussieht, dank der langen Silben. Gemeinsam mit der vorangehenden zwischenverslichen Pause, die durch einsilbigen Versabschluß und fehlenden Versanfang unverhältnismäßig lang wird, erregt es eine rhythmische Spannung, die in den folgenden Versvierteln („selber“, „aufer“) zwar nicht maximal, aber doch auf beträchtlicher Höhe gelöst wird.

Den zweiten Vers könnte man infolge seiner Mittelzäsur (Pause im zweiten Versviertel) fast in zwei Halbverse zerlegen.

Im dritten und vierten Versviertel wird der rhythmisch leicht gespannte Bau des ersten und zweiten exakt wiederholt; dadurch wird das Gefühl der Harmonie unterstützt, das den Inhalt dieses Verses bildet.

Der kurz darauf folgende Dialog zwischen Faust und Wagner hebt den Schwebezustand Fausts zwischen Aufatmen und Verzweiflung wieder auf. Faust hat erkennen müssen, daß seine scheinbare Volksverbundenheit ebenfalls auf dem zerstörten „Nichts wissen können“ beruhte; und da nun auch sie als zerstört erkannt wird und damit der Bruch vollstreckt ist, so daß sich Faust immer weiter löst aus der Gesellschaft – tritt der Knittelvers von hier ab nicht mehr rein auf, sondern ständig untermischt mit anderen Versarten. (Das ist übrigens eine weitere, für seine Verwendung wichtige Qualität des Knittelverses: daß er sich ohne Schwierigkeiten in beliebige andere Versarten überführen und ebenso aus ihnen zurückgewinnen läßt.)

Die größte, nun schon rückgewandte Verzweiflung wird jedoch wieder in eindrucksvollen Knitteln ausgesprochen:

Wie / wenig / Vater und / Sohn (1032)

Solch eines / Ruhmes / wert ge- / wesen!

VII

Wir haben den Goetheschen Knittelvers auf seine Eigenheiten hin untersucht und haben aus der Analyse des vorliegenden Materials gefunden:

1. Er ist in Satzbau, Wortstellung und Rhythmus der ungebundenen Rede unmittelbar benachbart, stilisiert diese jedoch durch die Art der Wiedergabe rhythmischer Gewichte, durch das Metrum also, und durch den Reim. Dadurch überhöht er die Sprache.

2. Die Eigenarten des Metrums (Einheit der Gegensätze von Betonung

und Dauer) und die Nähe zur ungebundenen Rede machen ihn zum ausgesprochenen Ausdrucksmittel tiefer, weltanschaulicher, menschlich-humanistischer Erregung.

3. Die Volkstümlichkeit des vogoetheschen Knittelverses, die eben auf der Nähe zur Volkssprache (im Gegensatz zur höfischen Dichtung) beruhte, wird vertieft und bereichert durch die Einengung seines Verwendungsgebietes auf den Ausdruck weltanschaulich-humanistischer Erregung (bzw. auf die Satire des Gegenteils). Diese Einengung fügt der ursprünglichen, platten Volkstümlichkeit, die eigentlich Verständlichkeit für das Volk bedeutete, die Parteilichkeit hinzu. Das aber ist eine höhere, humanistische Stufe der Volkstümlichkeit.

Mit dem Beginn des Kampfes der Arbeiterklasse wird die weltanschauliche Auseinandersetzung aus einer Angelegenheit einzelner, individualistischer Geister zu einer Massenerscheinung, die mit ständig weiterem Fortschreiten des Sozialismus immer mehr Menschen aller Klassen und aller Völker ergreift. Auch in unserer Deutschen Demokratischen Republik gewinnt die Umwandlung des Bewußtseins um so größere Bedeutung und erfaßt um so breitere Massen der Bevölkerung, je näher wir dem Siege des Sozialismus kommen.

Bei aller Vorsicht, mit der allgemeine Ableitungen wie die folgende zu betrachten sind, darf man nach alledem doch mit einiger Gewißheit sagen, daß unserer Gegenwartsdichtung im Knittelvers höchster, das heißt also Goethescher Prägung, ein äußerst wirksames, vielseitiges Werkzeug gegeben ist.

Besonders gilt das für die Dramatik. Denn der Knittelvers verlangt – wenn auch nicht absolut, so doch mehr als andere Versarten – den *Vortrag*.

Es ist nicht die Aufgabe dieser Arbeit zu untersuchen, warum unsere heutige Dramatik fast ganz auf den Vers verzichtet. Als sicher aber darf man annehmen, daß das dramatische Wort die Versflügel bald wieder brauchen wird, um sich aus den Ebenen des Naturalismus zu erheben und der Arbeiterklasse zu folgen, die die Höhen der Kultur erstürmt. Und da es diese Flügel brauchen wird, wird es sie auch bekommen.

Sich erheben aus dem Naturalismus, das heißt aber unter anderem, hinter der Durchsetzung von Neuerermethoden usw. die Jahrtausende, die zwei Kapitel der Menschheitsgeschichte sichtbar zu machen, die im Kopfe der Menschen miteinander ringen, heißt, die nicht nur dem Massenumfang, sondern auch dem Inhalt nach geschichtlich größte Umwälzung im Bewußtsein auch in angemessener Größe zu gestalten.

Und auch bei äußerster Bescheidenheit im Prophezeien können wir sagen: eine nicht unwichtige Rolle unter den dabei verwandten Ausdrucksmitteln wird der Goethesche Knittelvers spielen.

NEUES VOM PROFESSOR JULIUS KUNKEL

I

Herrn Kunkel mißfällt die Sprachverhunzung

Der Glasermeister Sonnenschein,
er setzte Fensterscheiben ein.
Er tat das brav und ganz zu Recht,
und seine Arbeit war nicht schlecht.
Er wünschte sich
recht inniglich,
es möge stets so bleiben.

Der Magistrater Sobirei
war ein Bürodeutsch-Papagei.
Jüngst wollte er Herrn Sonnenschein,
den tüchtigen und kräftigen,
bei einem Bau beschäftigen.
Da setzte er, laut Auftragsschein,
den braven Glasermeister ein –
so stand es in dem Schreiben.

Herr Kunkel, als er dies gehört,
rief ganz empört:
„Ich faß es nicht . . . Wie kann das sein?
Wen setzt man denn nun wirklich ein,
den Glaser oder die Scheiben?“

II

Das Nichtpreis-Huhn oder Fluch und Segen der Bescheidenheit

Es war ein Huhn,
das liebte nicht zu kakeln
und wichtig zu spektakeln,

doch es erfüllte still und schlicht
und vorbildlich die Legepflicht
in jeder Tagesschicht.

Viel' andre, besser nicht als es,
sie waren pfiffiger indes,
sie tänzelten
und schwänzelten
und präsentierten jedes Ei,
als ob es für Kolumbus sei.
Sie wurden deshalb, wie gewöhnt,
in jedem Jahre preisgekrönt.

Das stille Huhn war sehr verdrossen,
weil nie ein Preis ihm zugeflossen.

Da kam Herr Kunkel durch das Land
und hat das Huhn, das so verkannt,
ganz generös
und offiziös
zum NICHTPREIS-HUHN ernannt.

Nun galt das Tier als Titular,
wobei der Titel, das ist klar,
viel seltener als andre war!

III

Professor Julius Kunkel und die Windbose

Kunkel wandert durch das Land,
schwitzend in der Sonne Brand,
und er zeigt sich hoch erfreut,
als ein See Erfrischung beut.

Während ihn ergötzlich
labt das Spiel der Wogen,
kommt urplötzlich
ein Gewitter aufgezo-gen.

Diesem rast mit Sturmgebraus
eine Windhose voraus.
Saugend nahet sich ihr Trichter,
Zäune und auch Bäume bricht er . . .

Dort am Ufer Kunkels Sachen!
Es ist wahrlich nicht zum Lachen,
und es würgt ihn in der Kehle . . .

Seine neue Sommerhose,
die flannelne, knitterlose,
steigt wie eine fromme Seele
aus dem irdischen Gewimmel
spurlos auf zum Himmel!

Kunkel stammelt: „Ist denn das erlaubt,
ja, daß eine Hose
hier die andre raubt?“

Während er des Abends spät
unbehost nach Hause geht,
warnt er alle Ahnungslosen,
Mann und Frau und Kind:
„Hütet eure Hosen
vor dem Wind!“

IV

Kunkel erfindet die Dichtmaschine

Es gab eines Tages zum Thema Chemie
für Dichter ein Preisausschreiben.
Da durfte Herr Snob, das Routinegenie
natürlich nicht müßig bleiben.

Er hockte am Schreibtisch
und tippte sehr fleißig
gewaltige Strophen,
es waren wohl dreißig.

Er dachte, es müßte
ihm endlich gelingen,
die – chemischen Formeln
in Reime zu bringen.
So emsig hämmert ein Specht nicht!

Doch als er die Verse zurechtgetrimmt,
da haben die Formeln nicht mehr gestimmt
und alles andre erst recht nicht.

Der Dichter, der rührige, weinte,
doch Kunkel, der listige, meinte:

„Das Versegebären gelingt wie der Blitz,
man braucht nur in solchen Fällen
eine Rechenmaschine – das ist der Witz –
auf Reime umzustellen.“

So wurde aus einer Verlegenheit
die Dichtmaschine geboren;
nach weiterem Umbau ist sie bereit
zum Dichten von – Abflußrohren.

WIE WIR UNSER BESTEHEN FEIERTEN

Ich hätte gar nicht bemerkt, daß unsere Firma schon seit zehn Jahren bestand, wenn sie mich nicht eines schönen Tages zur Feier eben dieses zehnjährigen Bestehens eingeladen hätten. Es gibt immer Leute, die auf solche Jubiläen achten und auch keinen Geburtstag vergessen können. Die Vorstellung, nichts vergessen zu können, ist für mich schrecklich; aber wahrscheinlich geht es anderen Leuten genau umgekehrt, und sie fürchten nichts so sehr, als irgendeine Sache zu übersehen.

Die Feierlichkeiten sollten in den Räumen der Firma stattfinden, damit man das Geld sparen konnte, das die Saalmiete gekostet hätte, und wir waren auch alle der Meinung, daß es in den altgewohnten Räumen viel gemütlicher sein mußte als in irgendwelchen vornehmen Klubs oder Restaurants. Die Feier sollte am Sonnabend um dreizehn Uhr beginnen, was meiner Frau etwas zu früh vorkam. Aber Walter, mit dem ich dieserhalb telefonierte, meinte, man könne dem Pförtner nicht zumuten, am Tage unseres zehnjährigen Bestehens in seinem Verschlag zu sitzen, und deshalb wolle man das Hauptportal gegen vierzehn Uhr zusperren, und danach würde es schwierig für jedermann sein, überhaupt noch in das Gebäude der Firma hineinzukommen. Die Bezeichnung „Hauptportal“ ist für den betriebsfremden Leser womöglich irreführend; so nennen wir den Eingang, den wir immer benutzen, was wir schon aus dem naheliegenden Grunde tun, daß gar kein anderer Eingang da ist.

Es war ungefähr um halb drei Uhr nachmittags, als ich mit meiner Frau an diesem Hauptportal ankam. Sie hatte sogenannte feine Garderobe angelegt, und sogar ich trug ein recht weißes Hemd mit einem unbequemen Kragen, denn ich weiß, was ich unserer Firma und ihrem zehnjährigen Bestehen schuldig bin. Das Hauptportal war übrigens nicht zugesperrt, sondern weit geöffnet, und gleich dahinter im Hausflur standen einige Kollegen um ein Faß Bier, das mit einer Flasche Kohlensäure verbunden war. Unser alter Pförtner betätigte sich als Zapfer, so gut er konnte; er konnte es aber nicht sehr gut. Es gelang ihm viel leichter, Kohlensäure in die Gläser zu befördern als Bier, was daran lag, daß man vergessen hatte, etwas Eis auf das Bierfaß zu legen. Ich fragte meine Frau, ob sie Lust hätte, etwas warmes Bier zu trinken, aber sie hatte keine Lust, und so gaben wir einigen

Leuten die Hand und lächelten und blickten etwas verlegen umher, ob nicht jemand da wäre, den wir intimer kannten und mit dem wir uns ungezwungener unterhalten könnten. Der alte Pförtner war offenbar etwas gekränkt, weil wir nichts von dem Bier genommen hatten, und er sagte: „Hier sind auch Spritzkuchen, wenn Sie die wollen.“ Neben dem Bierfaß war nämlich auf einem Tisch eine ungeheure Menge von Spritzkuchen aufgebaut. Ich sagte ihm, daß wir erst etwas später essen wollten, und bot ihm eine Zigarette an, die zwar nicht gut war, aber teuer, und dann gingen wir in den Speisesaal, um uns dort ein wenig umzusehen.

Im Korridor, der zum Speisesaal führte, war aus einigen Büromöbeln eine Bar improvisiert, hinter welcher der Oberbuchhalter Schnaps aus-schenkte. Davor standen einige Kollegen und unterhielten sich über Fragen der Berliner Architektur, über den Neuaufbau des Stadtzentrums und darüber, ob es neue Bars geben würde. Der Direktor begrüßte uns. Er vertrat die Ansicht, das wichtigste in Bars seien die Bardamen, aber seine Frau meinte, von Bardamen könne man wohl nicht sprechen, es handle sich bestenfalls um Barfrauen oder Barfräuleins. Wir machten einige Witze über unsern Oberbuchhalter als Barfräulein, die er aber nicht übelnahm. Er selber trank übrigens nichts von dem Schnaps, ganz im Gegensatz zum stellvertretenden Leiter des Fuhrparks, der an der Theke des Oberbuchhalters geradezu festgewachsen zu sein schien.

Als wir in den Speisesaal gingen, kamen uns zwei Frauen aus der Expedition entgegen, die sich gegenseitig stützten. Eine von ihnen sah uns mit sehr großen Augen an und sagte zu meiner Frau: „Mann, bin ich blau.“ Dann verschwanden sie in der Toilette. Im Speisesaal gab es Musik vom Plattenspieler. Einige Paare tanzten. An den Tischen saßen ältere Betriebsangehörige mit ihren Frauen und tranken Kaffee oder Wein. Die ganze Längswand war mit Pappe verkleidet, und einige Kollegen mit Talent zum Zeichnen hatten Karikaturen darauf gepinselt, von denen manche sehr lustig anzusehen waren. Wir beglückwünschten unseren Freund Thomas, der diese Dekorationen arrangiert hatte. In diesem Moment kam Spiegel auf uns zu, der Lagerverwalter.

„Na, hört mal“, sagte Spiegel, „Ihr steht hier rum, als wärt ihr in einem Museum. Das ist aber nicht der Sinn des Tages. Heute wird gefeiert. Hier hat keiner rumzustehen ohne ein Glas Bier in der Hand, und zwar ein volles, denn Spiegel hat vorgesorgt. Geht mal rauf, es ist in allen Etagen was los, und 'nen kleinen Imbiß könnt ihr auch oben kriegen.“

Wir gingen hinauf, um Spiegel nicht zu kränken. Die einzelnen Büros waren von lachenden Leuten bevölkert, die fast alle gleichzeitig sehr laut redeten. Auch Spiegels Büro war aufgeräumt worden, und auf seinem Schreibtisch lag nicht die kleinste Aktennotiz. Ich hatte bis zu meinem

Ausscheiden vor einem Jahr insgesamt neun Jahre in der Firma gearbeitet, aber es war mir niemals in den Sinn gekommen, daß Spiegel überhaupt imstande sein könne, seinen Schreibtisch aufzuräumen. Ich sagte es meiner Frau, die Spiegel daraufhin ein Kompliment machte.

„Was blieb mir andres übrig“, sagte Spiegel, „wir brauchten doch den Platz für die Gläser und einen kleinen Imbiß.“ Tatsächlich waren, so weit ich sehen konnte, alle Schreibtische mit Gläsern und vor allem mit gehacktem Fleisch und mit Wurst bedeckt. Das gehackte Fleisch war auf Suppentellern zu Bergen aufgehäuft, höher als ein britischer Schutzmannshelm. Auf anderen Tellern lagen daumlange Stücke von Jagd- und Fleischwürsten. Diese Berge waren allerdings etwas niedriger, denn wenn Spiegel sie so hoch gebaut hätte wie die Hackfleischberge, so wären sie unweigerlich zusammengebrochen.

Meine Frau sagte: „Solche Fleisch- und Wurstmengen habe ich noch nie auf einem Haufen gesehen.“ Spiegel entgegnete: „Da müßten Sie mal die Schlachthöfe von Chicago sehen, die haben da noch mehr von solchem Zeug.“

„In Chicago vielleicht“, sagte meine Frau, „aber das ist wahrscheinlich auch der einzige Ort der Welt, an dem mehr Fleisch und Wurst gelagert wird als hier.“

Ich kostete von der Jagdwurst, die fett und salzig war. Spiegel lächelte befriedigt und sagte: „Wenn du die Wurst so trocken nicht runterkriegst, dann nimmst dir 'ne Schrippe dazu.“ Die Schrippen hingen in einem Netz an der Türklinke. Das Waschbecken war mit Weißweinflaschen gefüllt, über die kaltes Wasser hinweglief, und unter dem Waschbecken standen etwa zwanzig Flaschen Rotwein und ungefähr zehn Flaschen Dessertwein. In den Sesseln streckten sich einige meiner früheren Kollegen und tranken Wein. Manche aßen auch von der Wurst, was ihren Durst steigerte, obwohl sie nur wenig aßen.

Meine Frau fragte mich, ob wir nicht in einen Raum gehen könnten, in dem etwas weniger Fleisch und Wurst sei, und so gingen wir nach nebenan. Von dort hatten wir schon vorher das dröhnende Lachen von Erwin gehört, der mit mir gemeinsam aus dem Betrieb ausgeschieden war und gleich mir aus alter Anhänglichkeit zur heutigen Feier eingeladen worden war. Erwin, den jeder von uns nur Onkel Erwin zu nennen pflegte, erzählte gerade von seinen Erinnerungen an die Zeit, in der er Repetitor und zweiter Kapellmeister bei einem Wandertheater gewesen war. Ich kannte seine Geschichten, sie waren gut. Wir blicben da, schon weil meine Frau Onkel Erwins Geschichten nicht kannte, und er berichtete von dem Tag, an dem er mitsamt dem Dirigentenpult zusammengebrochen war, und welche Popularität ihm dies bei sehr vielen Leuten eingebracht hatte. Von jenem Tage

an hatte man nämlich in einer ganzen Reihe von Ortschaften Engagements des Wandertheaters davon abhängig gemacht, daß *der* Kapellmeister dirigieren müsse, der mitsamt dem Dirigentenpult zusammengebrochen war.

Als Onkel Erwin eine Pause machte, sagte meine Frau zu ihm: „Jetzt müssen Sie sich aber stärken!“ Denn auch auf dem Tisch neben Onkel Erwin standen Teller mit großen Hackfleisch- und Wurstbergen. Die Leute aßen auch davon, aber man konnte nicht sehen, daß es weniger wurde.

„Nein“, wehrte Onkel Erwin den Vorschlag meiner Frau ab, „ich esse heute weder Fleisch noch Wurst, denn ich mache eine Kur.“ Dann trank er ein großes Glas Rotwein aus. „Ich mache nämlich eine Rotweinkur, sie ist zwar teuer, aber gesund, denn Rotwein ist das gesündeste Getränk, das es gibt.“

„Ich dachte Milch ist das gesündeste Getränk“, sagte ich.

„Nein“, korrigierte mich Onkel Erwin, „Milch ist zwar gesund, aber Milch ist kein Getränk. Meine Kur schreibt mir vier Flaschen Rotwein pro Tag vor.“ Er deutete mit der Hand auf drei noch volle Flaschen Rotwein, die unter seinem Stuhl standen. Meine Frau ging das Fenster öffnen, weil es ihr zu stark nach Wurst roch. Eine Sekretärin kam herein, setzte sich auf meinen Schoß und sagte: „Warum bist du so schrecklich nüchtern?“ Ich klopfte ihr auf den Rücken und wußte nicht recht, was ich tun sollte, bis ihr Mann hereinkam und sie wegholte. Unser Werbeleiter, der bis dahin stumm in der Ecke gesessen hatte, erwachte aus seiner Lethargie und verkündete: „Ich beherrsche drei Sprachen!“ Meine Frau war die einzige, die den Witz noch nicht kannte; sie erkundigte sich bei ihm, welche Sprachen das seien, und der Werbeleiter erläuterte: „Laut, leise und langsam!“ Aus Gewohnheit lachten wir alle.

„Was lacht ihr denn?“ fragte Spiegel, der in diesem Augenblick das Zimmer betrat. „Habt ihr nichts mehr zu trinken? Warum ißt niemand?“ Er hatte beide Hände voller Weinflaschen. „Wo ist Drops?“ fragte er. Onkel Erwin gab Auskunft: „Drops ist nicht hier, er muß unten sein. Wir wollten ihn nicht hier haben. Er fing schon wieder an, leere Flaschen aus dem Fenster zu werfen, und wir haben ihn weggeschickt. Ich hatte Angst, es könne ihm noch einfallen, auch volle Flaschen aus dem Fenster zu werfen.“

„Aha“, sagte Spiegel, „soll ich noch etwas zu essen holen?“ Aber es waren noch genügend Vorräte da. Meiner Schätzung nach hatte sich Spiegel auf eine Speisung der Fünftausend eingerichtet, obwohl höchstens achtzig Gäste da waren.

Meine Frau stellte plötzlich fest, daß wir Thomas' Frau noch gar nicht gesehen hatten. Ich sagte: „Entschuldigt uns mal, wir wollen mal sehen, wo die Frau Thomas steckt.“ Dann gingen wir sie suchen.

Im Erdgeschoß gab es an der Bar des Oberbuchhalters gerade eine Auseinandersetzung zwischen Drops, der spaßeshalber die Schnapsgläser an die Wand werfen wollte, und dem Barmann, der die Gläser lieber auf dem Schanktisch geschen hätte. Die Auseinandersetzung endete damit, daß Drops die ganze Bar umwarf, dem Oberbuchhalter eine Ohrfeige und einer dazwischen tretenden Kontoristin einen Kinnhaken verabreichte und daraufhin durch den Direktor von der weiteren Teilnahme an der Feier unseres zehnjährigen Bestehens beurlaubt und hinausgeworfen wurde. Die Kontoristin begann zu weinen, so daß meine Frau sich bemühte, sie zu trösten. „Er hat mir einen Kinnhaken gegeben“, sagte die Kontoristin, „und nun kriege ich Nasenbluten.“ Sie kriegte es tatsächlich. Alle waren sehr nett zu ihr und machten Witze; so hörte sie bald zu weinen auf.

„Wir wollen doch die Frau von Thomas suchen“, erinnerte ich meine Frau. Aber wir brauchten nicht mehr zu suchen, denn sie kam gerade die Treppe herunter und machte ein ganz böses Gesicht. „Wo ist mein rechter Schuh?“ rief sie verärgert. Sie hatte in der Tat nur noch einen Schuh an, und zwar genau den rechten, wohingegen ihr der linke fehlte. Ganz offensichtlich war sie in einem Zustand der Erregung, in dem man wohl links und rechts einmal verwechseln kann, und im Grunde war ja auch nur wesentlich, daß ihr ein Schuh fehlte, und nicht, welcher Schuh ihr fehlte. „Es war so ein guter Schuh“, klagte die Frau von Thomas, „und jemand muß ihn mir weggenommen haben.“ Einige Kollegen machten sich auf die Suche nach dem Schuh, ausgenommen Thomas selbst.

Thomas tanzte im Speisesaal und war seiner Frau böse, weil ihr der Schuh abhanden gekommen war. „Natürlich“, sagte er, „natürlich mußte sie den Schuh verlieren. Ich habe es vorher gewußt. Sie läßt keine Gelegenheit vorübergehen, mich zu blamieren.“ Er schien davon überzeugt zu sein, daß sie den Schuh absichtlich verloren habe, um ihn zu blamieren. Ich trank mit Thomas ein Glas Wein, um ihn über seinen unsäglichen Schmerz hinwegzuträsten. Dann ging ich wieder hinauf zu Onkel Erwin, wo ich neben anderen die Frau von Thomas und meine Frau fand. Man hatte den verlorenen Schuh wiedergefunden, und nun weinte die Frau von Thomas. Meine Frau gab ihr ein Brötchen mit Wurst, doch sie weinte weiter. Spiegel brachte zwei neue Teller mit Wurst sowie zwanzig Flaschen Wein, und dabei saßen doch höchstens zehn Gäste in diesem Raum. Onkel Erwin schloß die Fenster, denn es war ihm inzwischen zu kühl geworden. Vor den Fenstern war schon die Dunkelheit, denn wir feierten unser zehnjähriges Bestehen an einem Tag im Frühjahr, und da blieb es nicht lange hell am Abend.

In allen Stockwerken war noch Betrieb, als wir nach Hause gingen; es wurde getanzt und getrunken, gelacht und geweint, geredet und gesungen,

und Spiegel schleppte unermüdlich neue Vorräte von Hackfleisch, Jagdwurst, Fleischwurst und Wein herbei. „Du bist mit deinen früheren Kollegen gar nicht so richtig warm geworden“, sagte meine Frau, „vielleicht bist du schon zu lange aus der Firma heraus.“

„Ich weiß nicht, ob es das ist“, sagte ich, „wir haben uns eigentlich immer sehr gut verstanden. Es ist ja gar nicht so lange her, daß ich in der Firma gearbeitet habe. Früher war es ein bißchen anders. Da hatten wir auch nicht so schrecklich viel zu essen und zu trinken, vor allem nicht so viel zu essen. Vielleicht ist es das. Ich weiß nicht, ob es das ist, aber vielleicht ist es das.“ Mir war warm geworden, und ich freute mich schon darauf, daß ich zu Hause mein Hemd ausziehen konnte.

Über den Zustand unserer Unterhaltungskunst wird mehr gelacht als in ihr.

Jan Koplowitz

AN EINE SCHWEIGSAME SCHÖNE

Du hast es gut, mein Kind!
Je stiller du bist,
desto lauter dröhnen
die von dir erweckten Wünsche.

Deine Schönheit
bedarf der Sprache nicht.
Meine Sprache
bedarf der Schönheit immer.

Du hast es besser, mein Kind,
als wir armen Dichter.

EINE JUNGE CHEMIEARBEITERIN SAGTE:

„Sie haben, so las ich,
Ihren ersten Gedichtband
,Im Auftrag der Klasse‘ geschrieben.
Ich frag Sie mal höflich,
wo sind denn dabei
die Liebesgedichte geblieben?

Denn wir Arbeitermädels
sind schließlich auch ,Klasse‘,
und keine von Platons Nachkommen.
Und wir wünschen uns lange
schon Liebesgedichte –
aber nicht nur die rosarot frommen.

Sie sind doch noch“
– sagte sie spöttisch lächelnd –
„ein rüstiger Mann, wie wir sehn.
Da dürfte man vielleicht
doch erwarten,
daß Sie davon auch was verstehn.“

Da blätterte beinahe
der Putz von den Wänden.
So wurde ihr Wunsch mit Beifall quittiert.
Und ich hab mir
die Forderung, etwas verlegen,
als ziemlich einstimmig notiert.

SEHNSUCHTSSONETT

Denk ich an sie, muß ich mir Ufer bauen,
denn übermächtig wird das Überfließen
der Worte, die sich drängen, muß der süßen
Traumwünsche Wellen selbst jetzt stauen.

Möcht wieder ihre Blicke bräunend fühlen,
und ihre seesandwarmen Finger spüren;
bis sich nach dem besitzenden Verlieren
erhitzte Sinne schattensuchend kühlen.

Ja, unsere hellsten Stunden waren die im Dunkeln.
Und unsere schönsten waren, ach, die schwachen.
Und unser Schweigen tönte mehr als Lachen,
war dunkler Himmel voller Sternenfunkeln.

Denkst du der Stunden noch, der sommersonnensüßen,
voll uferlosem Wunsch-Zusammenfließen. . . ?

Wolfgang Jobo

Licht und Schatten bei Stefan Heym

Stefan Heym: „Schatten und Licht“, Paul List Verlag, Leipzig 1960

Als ich die unter dem Titel „Schatten und Licht“ zusammengefaßten acht Erzählungen von Stefan Heym zum erstenmal las, war ich über die meisten von ihnen schockiert, über einige Passagen sogar ehrlich empört. In diesen Geschichten, so fand ich, wurden Einrichtungen, Bestrebungen und Menschen unserer Republik ironisch und von oben herab unter die Lupe genommen. Ich vermiste beim Autor die Sympathie mit unserem Leben und zuweilen die Parteilichkeit, die wir vom Schriftsteller fordern, auch wo er kritisiert und die Schattenseiten schildert. Eine aufmerksame zweite Lektüre führte zu einer wesentlichen Korrektur der ursprünglichen Meinung. Schock, gar Empörung schwanden; und wenn ich auch nicht mit allem einverstanden war und bin, so nahm ich doch den hauptsächlichsten Einwand, nämlich den Vorwurf mangelnder Parteilichkeit, zurück.

Es ist unüblich, daß der Rezensent, von dem man mit Recht ein fertiges und fixiertes Urteil erwartet, die Würdigung eines Buches mit einem solchen Geständnis beginnt und die Phasen seines Eindrucks vor der Öffentlichkeit ausbreitet. In diesem Falle aber halte ich das Verfahren für berechtigt, weil ich nicht nur glaube, sondern in Unterhaltungen über Heyms Buch bestätigt fand, daß es manchen Lesern der vorliegenden Erzählungen ähnlich ergangen ist wie dem Kritiker und daß nicht wenige sich sogar zu einer Bejahung des Buches nicht durchringen konnten, sondern bei der ablehnenden Haltung stehengeblieben sind. Jedenfalls ist die Lektüre von „Schatten und Licht“ nicht bequem;

und man sollte sich auch das Urteil nicht zu bequem machen. Nicht etwa in erster Linie, weil der Autor zu unseren bekanntesten und begabtesten Schriftstellern gehört, sondern wegen Thematik und Anliegen seines Buches.

Stefan Heym erfüllte, indem er sich in diesem Erzählungsband mit unserer unmittelbaren Gegenwart und ihrer widersprüchlichen Entwicklung auseinandersetzte, eine zu Recht immer wieder erhobene Forderung. Wie ist es zu erklären, daß eine oberflächliche erste Lektüre gerade bei vielen von den Lesern, die eine solche Forderung selbst stellen, Schock, Befremden, Unbehagen hervorrufen kann? Zum Teil scheint es mir am Thema der Erzählungen zu liegen, zum Teil am Tenor und der Schreibweise des Erzählers.

Wir haben als Leser und Kritiker wenig Erfahrung mit Büchern, in denen die Schattenseiten unseres Lebens geschildert werden, denn die Zahl solcher Bücher ist nicht sehr groß. Und auf Grund dieser bescheidenen Erfahrung haben wir auch wenig Übung in der Lektüre und Beurteilung. Nun erzählt ein Autor in einem Band, dem er mit voller Absicht den Sammeltitle „Schatten und Licht“ gibt – also unter Voranstellung des „Schattens“ –, von solchen zwar tatsächlich vorhandenen, aber unerfreulichen und oft mit Schweigen übergangenen Dingen wie Republikflucht, Grenzgängertum, Schmuggel, Karrierismus und einigen anderen negativen Erscheinungen der Übergangszeit vom Kapitalismus zum Sozialismus. Man fühlt sich provoziert. Außerdem: Der sein Publikum zuweilen bewußt provozierende

Autor heißt Stefan Heym und hat dessen unverwechselbaren Stil, zu dem Ironie, Satire und eine gewisse Kaltschnäuzigkeit gehören, eine Betrachtungs- und Schreibweise also, die, bei uns an sich schon wenig gepflegt, vollends unüblich ist, wo es sich um die Darstellung des Lebens in der Deutschen Demokratischen Republik handelt. Hinzu kommt schließlich als mögliche Ursache des Unbehagens, daß wir in einem geteilten Lande leben, in dem der Feind nicht nur mithört, sondern an jeder selbstkritischen Äußerung von unserer Seite sein Süppchen zu kochen versucht.

Dies alles erklärt – und rechtfertigt auch bis zu einem gewissen Grade – Zwiespältigkeit der Urteile und auch Möglichkeit der Mißverständnisse über Heyms Buch. Man mag in unserer schwierigen Situation – die man nicht mechanisch mit der Lage der sowjetischen Literatur und ihrer Leser gleichsetzen darf – allzu leicht geneigt sein, jemanden, der den Finger auf die Wunde legt, mit einem zu verwechseln, der in der Wunde bohren und damit dem Körper Schaden zufügen will. Und man mag, Kritik mit feindlicher Absicht identifizierend, jemanden, der provoziert, um bessern zu helfen, für einen Provokateur halten. Wenn man aber nicht jene helfende und diese feindliche Absicht klar voneinander abgrenzt und davon ausgeht, daß ein Autor unserer Republik nicht aus böser Absicht Kritik übt, verbaut man sich eine gerechte Auseinandersetzung mit dem Buch „Schatten und Licht“.

So wie die Meinungsverschiedenheiten über das Buch Heyms ihre Ursache in unserer besonderen deutschen, politischen Situation haben, so hat auch das Buch selbst Ursprung und Berechtigung eben in dieser Situation. Mit dem gleichen Bedacht, mit dem der Autor den Titel wählte, setzte er auch den gleichsam kommentierenden und das Unternehmen rechtfertigenden Untertitel darunter: „Geschichten aus einem geteilten Land“. Sein Buch ist das literarische Ergebnis der

Tatsache, daß es in einem gespaltenen Lande bedauerliche, aber unvermeidliche Begleiterscheinungen des Alltagslebens, daß es Schatten neben dem Licht gibt, daß Menschen und Institutionen bei uns keineswegs vollkommen sind und daß Fehler gemacht werden.

Aber stimmen die Proportionen, sind die Gewichte richtig verteilt? Stimmen die Proportionen vielleicht in Heyms Erzählungen so wenig, sind die Gewichte so falsch verteilt, daß ein verzerrtes Bild unserer Wirklichkeit entsteht, die partielle Haltung des Autors nicht spürbar, die Perspektive nicht erkennbar ist? Der oberflächliche Rezensent könnte sich die Antwort auf diese entscheidenden Fragen sehr einfach machen, indem er feststellt, daß in den meisten Erzählungen die negativen, zum mindesten nicht sehr erfreulichen Zeitgenossen überwiegen. Aber abgesehen davon, daß eine Erzählung, ein Buch kein Balancierakt mit Gewichten ist, wäre ein solches Verfahren der reinste und unsinnigste Schematismus. Nicht auf das Zahlenverhältnis kommt es an, sondern darauf, auf welcher Seite das moralische Übergewicht ist, zu welcher Schlußfolgerung der Leser gezwungen wird und welche Position der über seinen Gestalten stehende, wenn sich auch manchmal mit einer von ihnen mehr oder minder deutlich identifizierende Erzähler einnimmt. Darauf will ich eine Antwort zu geben versuchen, indem ich die einzelnen Erzählungen unter diesem Gesichtspunkt betrachte.

In der Erzählung „Der Bazillus“ – wie übrigens auch in den anderen Geschichten des Bandes – läßt der Autor das Geschehen vom subjektiven Standort eines der Beteiligten schildern. Es ist der republikflüchtige Dr. Goeppner, ein Angehöriger der technischen Intelligenz. Eine negative Gestalt? Er ist, was schon in seiner Republikflucht zum Ausdruck kommt, gewiß kein Sozialist. Er ist ein Mensch mit seinem – im hohen Maße für seine Schicht typischen – Widerspruch. Und er ist – wiederum charakteristisch für viele

Bürger unserer Republik, die der sozialistischen Ordnung mit mannigfachen Vorbehalten gegenüberstehen und infolge dieser Vorbehalte sich in Widersprüche verwickeln – zugleich ein Mensch, der weiter ist, als er selbst weiß. Er wird sehr eindeutig gekennzeichnet durch den wütenden Ausspruch eines wirklichen Feindes unserer Republik, dem er eine Absage erteilt hat: „Irgendwie steckt es in ihnen allen drin. Wie ein Bazillus ist das! Und außerordentlich ansteckend.“ Braucht es weiterer Worte, um dem Leser klarzumachen, wo die stärkere Position, wo die Perspektive ist und welche Schlußfolgerung aus der Geschichte zu ziehen ist? Obwohl im Handlungsablauf dieser Erzählung kein positiver Gegenspieler auftritt, werden parteiliche Absicht und Konsequenz deutlich.

In der in Berlin spielenden Schmugglergeschichte „Im Netz“ wird ein Häuflein von kleineren Schiebern, die das Währungsgefälle zwischen Ost und West ausnützen – von „Betroffenen“, wie es im Amtsjargon heißt –, mit den Beamten des Amtes für Zoll und Kontrolle des Warenverkehrs konfrontiert. Wie werden sie und ihre Gegenspieler vom Autor geschildert und wie müssen sie darum dem Leser erscheinen? Keine Verbrecher, sondern Nutznießer und Opfer zugleich einer unnormalen Situation, wirken sie teils lächerlich, teils verächtlich, teils auch einfach bemitleidenswert, und sie werden – dies ist entscheidend – gänzlich überspielt von der Geradheit, Würde und sozialistischen Moralität der Zollbeamten, die im Interesse des Staates eine Arbeit tun, die ihnen durchaus nicht angenehm ist, aber von ihnen als notwendig erkannt wird. Wer von beiden „Parteien“ hier im Rechte ist und auf wessen Seite der Erzähler steht, ist auch in dieser Erzählung klar erkennbar.

Das erklärlicherweise zum Teil makabre Bild vom Auffanglager für Rückwanderer in der Erzählung „Stationen am Wege“ wird trotz allen Schattens gleichfalls beherrscht vom Bewußtsein unserer

moralischen Überlegenheit und unserer Perspektive. Und es ist nicht eine aufgesetzte Schlußphrase, die dem sehr unpathetischen Heym nicht liegt, wenn er sein Alter ego, den Journalisten Jonas, sagen läßt: „Ich habe festgestellt, daß die Zukunft auf unserer Seite ist.“ Der Leser wird das gleiche Fazit aus der Geschichte ziehen müssen wie Jonas.

Von der Erzählung „Der Präsentkorb“ braucht in diesem Zusammenhang als von einem Beweis für die Parteilichkeit des Autors nicht gesprochen zu werden; ihre Fabel ist eindeutig genug, um Mißverständnisse auszuschließen. Im übrigen ist Heym in dieser auch künstlerisch geschlossensten Erzählung mit dem alten Arbeiter Scholz die prächtigste und positivste Gestalt des ganzen Bändchens gelungen.

Enthielte das Büchlein nur die vier bereits genannten Erzählungen, so wäre eine Auseinandersetzung mit Mißdeutungen und Meinungsverschiedenheiten kaum notwendig. Aber es gibt auch einige Geschichten, die zum mindesten problematisch sind oder erscheinen können.

Zu ihnen gehört die Erzählung „Mein verrückter Bruder“. Hier berichtet in Ichform ein wegen Abwerbung von den Gerichten der DDR zu sechs Jahren Zuchthaus Verurteilter. Dieser Bericht ist ein einziger geifernder und ohnmächtiger Haßausbruch gegen den „verrückten“ Bruder, der zuerst im sowjetischen Lebedinskoje, dann in der DDR als Atomwissenschaftler arbeitete, ein Haßausbruch auch gegen die Sowjetunion und gegen unseren Staat. Konzentriert hören wir hier aus dem Munde eines Verurteilten so ziemlich alles, was an Entstellungen und Greuelpropaganda über die sozialistische Welt bei unseren Feinden verbreitet wird. Wohlgemerkt: Die Äußerungen werden einem Feind in den Mund gelegt, einem Menschen, mit dem wir, entsprechend der Absicht des Autors, keine Sekunde lang Mitleid empfinden und der uns von der ersten bis zur letzten Seite als widerwärtig erscheint. Heym will

die Erbärmlichkeit entlarven, indem er sie niedriger hängt und die Haßtiraden, ohne ihnen zu widersprechen oder einer anderen Gestalt eine Entgegnung in den Mund zu legen, sich selbst richten lassen. Aber so wenig generell vom Schriftsteller verlangt werden soll, die Darstellung von einem feindlichen Standort aus – also hier aus der Sicht des Verbrechers – müsse durch eine positive Gestalt oder durch den Autor selbst widerlegt werden, so hat Heyms Methode in dieser Erzählung doch ihre Gefahren. Die feindliche Äußerung, niedriger gehängt zwar, aber unwidersprochen, bleibt haften und vermag zum mindesten bei manchen Lesern, die für Verleumdungen anfällig sind, Verwirrung und Schaden zu stiften. Heym wäre wohl der letzte, der leugnete, daß auch solche Leser seine Erzählung in die Hand bekommen werden, die an den in den vorliegenden Geschichten vorgebrachten feindlichen Argumenten ihre eigenen wiedererkennen und sich weithin mit dem Manne, der sie vorbringt, identifizieren. Daß ein Autor, der sich kritisch mit dem Heute auseinandersetzt, auch mit Lesern rechnen muß, die aus allem nur das Nein hören, weil sie es gern hören wollen – auch dies gehört eben zu den Verhältnissen in einem geteilten Lande, die der Schriftsteller berücksichtigen muß.

Unter diesem und nur unter diesem Gesichtspunkt möchte ich auch einige kritische Bemerkungen machen zu gewissen Passagen in der Erzählung „Die kleine Waltraut“, deren die Methoden der Gegner unseres Staates entlarvende Absicht im übrigen so eindeutig im Sinne unserer Ordnung ist, daß sie kaum mißverstanden werden kann. In dieser Geschichte läßt Heym, der sonst bei der Zeichnung von Menschen und Verhältnissen so gut zu differenzieren versteht und jede Schematisierung und Verallgemeinerung vermeidet, den Erzähler, den „bekannten Schriftsteller“, Äußerungen machen wie diese: „Das Hotel war viertklassig und roch dementsprechend. Es war jetzt volkseigen ...“ oder: „Der Direktor war noch

recht jung für seine Stellung; doch hatte er schon den ersten Amtsspeck angesetzt“, oder, über das Essen in einer Werkskantine: „Vor jedem stand ein goldumrandeter Teller, auf dem alles in einer wässrigen Sauce ertränkt worden war“, oder bei der Porträtierung einer Staatsanwältin: „Sie war durchaus nicht häßlich, und sie war jung. Aber sie schien es für notwendig zu halten, diese Vorzüge durch ein nach Männerart zugeschnittenes Kostüm, unvorteilhaft frisiertes Haar und ein streng verkniffenes Gesicht zu verbergen.“ Ein Parteisekretär, gefragt, seit wann einer in der Partei sei, antwortet: „Seit wann sind sie alle! Seit nach dem Krieg.“

Man verstehe nicht falsch: Der Rezensent weiß so gut wie der Autor und wie wir alle, daß es bei uns leider noch solche Hotels, solch lieblos zubereitetes Essen, solche verfettete Beamte, solche Frauen in staatlichen Stellungen und solche Parteikarrieristen gibt. Aber in ihrer Häufung und in der satirischen Art der Darstellung erscheinen all diese Menschen und Dinge als *typische* Erscheinungsform unseres Lebens und verletzen. Die Schilderung bewirkt, daß vor dem Auge des Lesers eben jenes Bild grau in grau ersteht, wie es die Gegner von unserem Leben malen. Die Staatsanwältin mit dem „streng verkniffenen Gesicht“ und entsprechender Kostümierung erscheint als *das* Bild einer Staatsfunktionärin, um so mehr, als weder vom kommentierenden Autor selbst noch von einer seiner Gestalten der Versuch gemacht wird, es zu korrigieren oder ihm ein anderes entgegenzustellen. Mit dieser schematisierenden Schilderung wird dem Zerrbild Vorschub geleistet, wie es aus der gegnerischen Darstellung bekannt ist.

Es braucht nicht betont zu werden, daß dies natürlich nicht die subjektive Absicht Heyms ist, daß er im Gegenteil mit seinen kritischen Bemerkungen zur Änderung teilweise unerfreulicher Erscheinungen beitragen will. Aber nichtsdestoweniger bleibt die negative Wirkung. Und so falsch es wäre, dem Autor zu unterstellen, er wolle unsere Menschen kränken, so

scheinen mir die zitierten Bemerkungen und einige andere doch eines zu beweisen: Heym zeigt sich in den vorliegenden Erzählungen nicht nur als ein *Schilderer* von Schatten und Licht, sondern auch als ein *Produkt* der widerspruchsvollen Verhältnisse der Übergangszeit. Ausdruck dieser inneren Zwiespältigkeit ist eine in dem Band häufig zu Tage tretende Idiosynkrasie gegen den Funktionärstyp an sich. Wo Heym ihm begegnet oder seine Gestalten ihm begegnen läßt, verläßt ihn das sonst so ausgeprägte Gefühl für Differenzierung und Relativierung; er unterscheidet nicht mehr zwischen typischer Realität und Ausnahmeerscheinung, zeichnet nicht mehr Menschen mit ihrem Widerspruch, sondern Popanze.

Ausdruck solcher prinzipiellen Voreingenommenheit oder, psychologisch ausgedrückt, eines solchen Funktionärstraumas ist jene Erzählung des Bändchens, die meiner Meinung nach nicht nur am leichtesten mißverstanden werden kann, sondern gegen die es auch berechnete Einwände gibt: „Ein sehr guter zweiter Mann.“ In ihr wird in der Gestalt des Kriwitzky gleichsam ein Lieblingsfeind Heyms angeprangert, jener Typ des hohlköpfigen und eitlen Funktionärskarrieristen, der es glänzend versteht, sich in den Vordergrund zu spielen, Ehren und Auszeichnungen einzuheimsen, die andere verdient hätten und auf schlaue Weise auch das Kollektiv zu täuschen. Der wirkliche Fachmann und wirkliche Sozialist wird hingegen in die Rolle des „sehr guten zweiten Mannes“ hineinmanövriert. Nun muß ohne weiteres eingeräumt werden, daß es solche Naturen wie den Kriwitzky bei uns gibt, daß jeder von uns ihnen schon einmal begegnet ist und sich über sie geärgert hat, ebenso wie der Robert der Erzählung. (Eine meisterhaft gezeichnete negative Gestalt dieser Art schuf vor Jahrzehnten Gladkow in seiner Erzählung „Der Polyp“.) Dennoch scheint es mir mit dieser am wenigsten objektivierten Geschichte in Heyms Erzählungsband nicht zu stimmen. Auch wenn man

davon absieht, daß es nur schwer vorstellbar ist, wie über einen Zeitraum von Monaten und Jahren gerade auf dem Gebiet der Technik – es handelt sich bei dem Karrieristen um einen Brückenbauer – sich jemand behaupten kann, der von seinem Fach keine Ahnung hat, so spricht aus dieser Erzählung einfach ein mangelndes Vertrauen in die letztlich doch siegende, d. h. die Ungerechtigkeit korrigierende Einsicht, Weisheit und Kraft des Kollektivs. Dies kommt deutlich gerade in der Zeichnung von Robert zum Ausdruck, der als positiver Gegenspieler des Karrieristen fungiert und von sich selbst im letzten Satz der Geschichte sagt, er sei Kommunist. Obwohl er sich selbstlos, um der sozialistischen Sache willen, unterordnet, glauben wir als Leser es ihm nicht, daß er ein richtiger Kommunist sei. Nicht nur wegen einiger Bemerkungen, die stutzig machen können, sondern in der Hauptsache deshalb, weil er diesen Kriwitzky als ein unvermeidliches Übel gleichsam fatalistisch hinnimmt, anstatt mit allen Mitteln gegen einen zu kämpfen, der die Gesellschaftsordnung in Mißkredit bringt und ihr Schaden zufügt. Der Unglaube Roberts, einen solchen Schädling entlarven zu können, scheint mir Heyms eigenen Unglauben zu spiegeln, nicht gegenüber der sozialistischen Gesellschaftsordnung an sich, sondern gegenüber der Möglichkeit, Funktionäre vom Schlage Kriwitzkys unschädlich zu machen.

Ich nannte die Bemerkungen zu Heyms Buch – vielleicht allzu subjektive und gewiß mangelhafte, aber ebenso gewiß ernsthaft gemeinte Bemerkungen – „Licht und Schatten bei Stefan Heym“, wobei ebenso bewußt, wie von ihm der „Schatten“ zuerst genannt, das „Licht“ an den Anfang gestellt wurde. Dies will besagen, daß ich den Erzählungsband für ein wichtiges und begrüßenswertes Buch halte, das sehr viel mehr Licht als Schatten auf den Autor wirft, daß ich aber glaube – und es nicht verschwiegen habe –, die Darstellung beider Seiten unserer Gegenwart sei in ihm nicht ganz bewältigt.

Der Witz liegt in der Sache

Lothar Kuschke: „Das bombastische Windei und andere Feuilletons“

„Wie streng sind denn im Sowjetland die Bräuche? 110 feuilletonistische Auskünfte“

„Überall ist Zwergenland, Ein Streifzug durch den Kitsch“

„Nanu, wer schießt denn da? Geschichten und Feuilletons“

Aufbau-Verlag, Berlin 1958 bis 1960

Lothar Kuschke schreibt Feuilletons. Unter ihnen findet man auch eines über das Feuilleton. Auf dreieinhalb Seiten ist darin von diesem eigentümlichen Genre so viel Wissenswertes gesagt, daß man gern auf den tiefschürfenden Aufsatz über das Feuilleton noch länger wartet, von dem Kuschke nicht zu wissen vorgibt, ob er sich schreiben läßt und ob es sich lohnt, ihn zu schreiben. Kuschke vergleicht, ganz zünftig, das Feuilleton mit jungem Gemüse: „Es enthält viel Vitamine“, man darf es „nicht zu lange kochen und nicht zu lange liegen lassen“. Das ist ein hübscher Vergleich, durch ihn erscheint das Feuilleton als etwas, das freundlich, fürwitzig und keß ist, auch zart. Was seine Formen betrifft, kann es, wie Kuschke versichert, „alles Mögliche sein: eine Reportage, ein Porträt, eine Kritik, sogar eine Musikkritik, .. genauso gut eine Kurzgeschichte .. wie eine Skizze, genauso gut eine Parabel wie eine Glosse“. Ferner ist es „vielseitig verwendbar, man kann eines schreiben über Fensterputzer, über Efeu, über Hochöfner, über Katzen oder über schlechte Dramen“. Schwerlich fände sich ein unpolitisches Feuilleton, zumal es nicht nur die große Weltpolitik gebe, sondern auch Innenpolitik, Lokalpolitik und Kulturpolitik. Im Feuilleton geäußerte Gedanken, meint Kuschke, dürften nicht im Widerspruch zur Wissenschaft stehen.

Zunächst aber nennt er als Kennzeichen des Feuilletons Heiterkeit und Leichtigkeit. Wie aber kommt man zu beidem?

Der Band „Nanu, wer schießt denn da?“ (der mit dem Feuilleton über das Feuilleton schließt) enthält unter anderem eine Reportage über Stuttgart. Diese be-

weist, nebenbei bemerkt, was alles dem Feuilleton möglich ist; dreierlei wurde hier vereinigt: Reisebericht, polemische Glosse und Filmkritik. Die Filmkritik befaßt sich mit Tennessee Williams' Film „Baby Doll“, und Kuschke bemerkt bei dieser Gelegenheit allgemein über die Geschichten des Mister Williams: „Gewiß kämen sie uns langweiliger vor, wenn man sich selbst, verglichen mit ihren Helden, nicht so wunderbar normal finden könnte.“

So wunderbar normal – verglichen mit ...!

Alles Mögliche, sofern man selbst nur normal ist, kann als Vergleich dienen. Zum Beispiel der gigantomantische Reporter, dessen marktschreierischen Stil Kuschke treffend nachahmt, um dann zu bemerken: „Kein Mensch wird die technische und wirtschaftliche Bedeutung einer Maschine ernstlich daran messen wollen, daß sie größer ist als ein Reporter und mehr Lärm macht als dieser.“

Da haben wir in zwei Zitaten eine ganze Ästhetik für das Feuilleton und auch für die Satire, deren es sich gern bedient. Beispielsweise erscheint in unserer satirischen Zeitschrift manches, was gar nicht Satire ist, sondern nur vorgibt, welche zu sein. Bisweilen klappt die Eule furchtbar lustig mit den Augendeckeln, dann und wann plustert sie humoristisch die Federn, daß man für das Tier einen Muskelkater befürchtet (wenn derlei möglich sein sollte) – und das alles, weil der Name zu verpflichten scheint. Wozu der Krampf? Würde mich jemand fragen, was ich vor allem vom Satiriker erwarte, so würde ich von der Fähigkeit sprechen, gegebenenfalls einmal keine Satire zu schrei-

ben. Zweitens würde ich verlangen, daß der Satiriker nicht behauptet, es sei bei uns so furchtbar schwer, Satire zu schreiben. In Wahrheit entsteht die Schwierigkeit meist dann, wenn der Satiriker die Satire für wichtiger hält als die Sache. Manch einer meint offenbar, er wäre verpflichtet, jeden Gegenstand mit Satire zu übergießen. Das kommt daher, daß er glaubt, der satirische Witz käme von ihm und nur von ihm. Irrtum! Witz und Satire, jedenfalls die Gelegenheit dazu, liegen in der Sache – oder auch nicht, je nachdem, wie die Sache beschaffen ist. Satiriker ist, wer diesen Sachverhalt bemerkt und – natürlich – auszudrücken vermag. Bemerken kann das aber nur, wer im Vergleich mit der Sache „wunderbar normal“ ist.

Eben diese Eigenschaft besitzt Kusche. Deshalb auch ist er Satiriker dort, wo es darauf ankommt, und er versucht gar nicht erst Satire zu schreiben, wo der Gegenstand nicht danach verlangt. Er ist überhaupt bestrebt, der Sache durch seinen Stil gerecht zu werden. Daher kommt es, daß ihm ganz selten ein Stoff ins Belanglose entgleitet oder daß er ihm abverlangt, was dieser nicht hergibt. Auch unterläuft Kusche kaum thematisch Triviales. Ein paar solcher Unsicherheiten findet man noch im zuerst erschienenen Bändchen „Das bombastische Windei“. Da gibt es etwa die Allerweltssituation, daß der Nachbar störend, weil zur Unzeit und überdies stockunmusikalisch, das Klavier traktiert, oder die Reminiszenz an Tucholskys Kritik am Dünkel der Subalternen, „Deutsche Dienstmützen“, die doch weniger heute Erkanntes als vielmehr Erlesenes beschert.

Sonst hat Kusche bereits in diesem Band das Feuilleton in dessen Eigenart als literarisch durchaus anspruchsvolles journalistisches Genre benutzt; es ist, was es sein soll: Zeitbeobachtung und Zeitkritik, unmittelbar ins Literarische umgesetzte Begegnung mit Alltäglichem, um diese Zeit, diese Umwelt zu bewältigen. Die Feuilletons haben Verschiedenstes zum

Gegenstand; die rund dreißig Stücke des Bändchens entziehen sich erfreulicherweise einer genauen thematischen Einordnung. Im großen und ganzen aber läßt sich sagen, daß sie aus den Themenkreisen Literatur, Theater und Politik, allgemein kulturelles und gesellschaftliches Leben in der DDR schöpfen. Vor allem gewinnt das Feuilleton hier Witz und Glanz aus der gesunden Haltung gegenüber nicht „Normalem“, wobei der kritische Ton unterschiedlich, jeweils der Sache entsprechend, angeschlagen wird: gutmütiger Spott („Holzauge, sei wachsam“), mit Geistes-schärfe geführte polemische Attacke („Belagerungszustand im Schillertheater“) und – was Kusche an anderer Stelle als ein Recht der Satire fordert, die man fälschlicherweise auf elegantes Florettfechten festlegen wolle – grober Klotz auf groben Keil („Italien ist gerettet“).

In seinem letzten Band, „Nanu, wer schießt denn da?“, ist noch ein anderer Ton hörbar, den man als Normalton bezeichnen könnte. Er stellt sich ein, wenn der Autor von einem Gegenstand schreibt, dessen Existenz und So-Sein er mit Recht für gut hält. Das bedeutet keineswegs Billigung aller beobachteten Einzelheiten; doch ist die kritische Glosse hier der bejahenden Feststellung untergeordnet. Dieses Prinzip ist in der Reportage „Was bei uns los ist“ auf glückliche Weise verwirklicht. Schlichte, fast naive Beobachtung und Wissen um Gegenwart und Vergangenheit, hier einer bei Berlin gelegenen Ortschaft, bringen eine ruhig fließende Prosa hervor, die gerade wegen ihrer Verhaltenheit überzeugt. In einer anderen, dieser ähnlichen Schreibsituation („An unserer friedlichen Küste“) zeigt Kusche keine so geschickte Hand: die Anschauung tritt mehr und mehr hinter didaktisch-agitatorischem Auftreten zurück, womit wenig gewonnen ist. Man möchte sagen, der Autor war hier stärker in der Bejahung als im Wissen. Er bejaht die Ostsee als ein Meer des Friedens, und er weist, mit einem Wort von Walter Ulbricht, auf die Gefahren hin, die den

friedlichen Beziehungen zwischen den Ländern im Ostseeraum drohen. Danach fragt er, ob die Angler auf der Stralsunder Mole wohl an diese Gefahren denken und fährt fort: „Womöglich wird ein Angler die Aufforderung zum Denken als eine Zumutung empfinden. Obwohl es ja eigentlich keine Zumutung ist. Ich wollte ihn ja lediglich darum bitten, darüber nachzudenken, was er dazu tun kann, daß ihm seine friedliche Angelei nicht durch Atombomben, Tieffliegerangriffe oder Torpedos gestört wird ... Allerdings glaube ich, die Werft- und Hafenarbeiter wissen schon ganz gut, was los ist, und was sie tun müssen, damit unsere Küste eine friedliche Küste bleibt.“ – Aus. Der Angler oder die anderen, die die Aufforderung zum Denken vielleicht als Zumutung empfinden, sollen sich zwar an den Werft- und Hafenarbeitern, die klüger sind als sie, ein Beispiel nehmen; aber der Rat überzeugt eben den, der bereits überzeugt ist. Auf nicht Überzeugte wirkt der Hinweis kaum, und er wird darum nicht als weniger oberflächlich empfunden, daß ein stilistisches Kunststückchen zu ihm hinführt. Solche Kunststücke machen die Waffe, die da Sprache heißt, zwar schön blank; aber das Schwert ist, wie Lessing sagte, als Waffe tauglich, nicht weil es blank, sondern weil es scharf ist.

Der Mißgriff bleibt erfreulicherweise Episode, zumal Kusche für die Bejahung der DDR, ihrer Politik und ihres gesellschaftlichen Lebens auch Anlaß findet, Menschen, die diese noch nicht verstehen, oder ihre Feinde satirisch-polemisch zu widerlegen („Ein Amerikaner in Dresden“, „Unterm Terrorbanner der Tyrannen“).

Je nach dem erfragten Gegenstand und der Art der Frage unterscheiden sich, ähnlich wie in den genannten Beispielen, die „10 feuilletonistischen Auskünfte“ über die UdSSR („Wie streng sind denn im Sowjetland die Bräuche?“).

Kusche gibt in reichem Maße Tatsachen aus dem Leben in der Sowjetunion zur Kenntnis. Es sind in den wenigsten Fällen Mitteilungen über entscheidende, im

Mittelpunkt allgemeinen Interesses stehende Erscheinungen. Vom Alltag ist hier die Rede. Aber noch der scheinbar nebensächliche Fakt ist so erfaßt, daß die Eigenart, das Neue, die Bedingtheit der fraglichen Umstände im sowjetischen Alltag einleuchten. Dies insbesondere durch eine gescheite historische Betrachtungsweise, wobei Dinge, die selbst dem Gutwilligen seltsam vorkommen mögen, verständlich werden. Anderes wird sachlich, aber mit polemischer Zuspitzung gegen die Verleumder der Sowjetunion mitgeteilt (auf die Frage, ob der Kolchos nicht eine Tretmühle wäre; über die Moskauer Metro). Manches verlangt auch nur die erläuternde Mitteilung oder die bloße Aufzeichnung von Tatsachen (der Bericht von der Begegnung mit der Leningrader Lehrerin, die Schilderung von Lenins Arbeitszimmer im Smolny). Ganz selten sind oberflächliche Antworten.

Viele Auskünfte, wohl die Mehrzahl, werden witzig erteilt, aber das nur, weil die Frage – von Kusche lediglich formuliert, ihrem Inhalt nach jedoch von ewig Gestrigen tausendmal so gestellt – dazu Anlaß gibt. Der Anlaß zum Witz liegt hier auf besondere Weise in der Sache; nicht in der, die mitgeteilt werden soll, sondern in der fingierten Gesprächssituation.

Kusche meint zu recht, das Feuilleton könne alles Mögliche sein, also auch Reisebericht. Die hundertzehn Auskünfte sind tatsächlich Reisebericht, wenn auch gewiß einer besonderen Art. Aber Kusche sagt im voraus, daß es ihm nicht auf den „seriösen“ Bericht ankäme. Seine Devise war: kurze Auskünfte, ein paar witzige Aperçus und auf dumme Fragen dumme Antworten. Die Absicht ist legitimiert durch die Art ihrer Verwirklichung.

Am stärksten brilliert Kusches Talent in der Auseinandersetzung mit Verlogem, Falschem und historisch Überholtem. Feuilletons solchen Inhalts vor allem sind in den Bändchen „Überall ist Zwergenland“ und „Nanu, wer schießt denn da?“ versammelt. Die Titelerzählung des ersten liegt einem kleinen Film zugrunde.

Sie bietet, wie dieser, viele hübsche Einfälle (oder Ausfälle, wie man will), und doch ist sie, wie überhaupt die Aufregung über den Kitsch, soweit er bei uns als Gartenzweig und dergleichen vorkam oder vorkommt, nichts weiter als Sturm im Wasserglas. Das ist kein Urteil über die literarische Qualität dieser Attacken, sondern gemeint ist die Verfehlung des kulturpolitischen Zwecks, der erreicht werden soll. Kitsch besiegt man kaum, indem man gegen ihn, seine Produzenten und Konsumenten polemisiert; man besiegt ihn, indem man die kulturelle und ästhetische Erziehung der Massen organisiert, und zwar unmittelbar durch die Bildung am Schönen und Wertvollen.

Ein Teil der Produzenten ist allerdings von dieser Einschränkung auszunehmen. Nämlich der, der es besser wissen mußte. So sind Kusches Satiren auf stilistische Entgleisungen in unserer Literatur, auf vermeidbare, aber sich hartnäckig erhaltende Dummheiten bei Funk und Fernsehen, auf die heute noch dominierende Sorte von Schlagnern, nämlich die schlechten, völlig am Platze, und auch die Kritik an der zweifelhaften Art, wie manchmal Film, Fernsehen und Auch-Künstler von sich reden machen, amüsiert, weil sie den Witz an einer Sache übt, die ihn provoziert.

Noch größer ist das Vergnügen an Satiren auf die Hirnverkleisterung in westlichen Gefilden, die um so mehr nach wohlgezielten Treffern „verlangt“, weil sie in allen Sphären des dortigen Lebens

(Wirtschaft und ihre Reklame, Politik, Presse, Film, Geselligkeit usw.) als Symptom für den Charakter einer sterbenden Gesellschaftsordnung unüberschbare Ausmaße angenommen hat. Kusche weiß hier als Satiriker so tief ins faule Fleisch zu schneiden, daß man sieht: nicht nur an der Oberfläche ist es krank; es ist durch und durch verfault. Kusches Beweisführung ist vollständig, nicht weil er etwa jedesmal den ganzen Apparat der gesellschaftswissenschaftlichen Theorie bemüht (obgleich er durchaus die Wissenschaft zur Hand hat), sondern weil er Gepflogenheit oder Argument des Gegners in ihrer inneren Unhaltbarkeit vorstellt. Idee, Sache, Vorfall, sprachlicher Ausdruck werden untersucht und – für nichts befunden. Und zwar beweiskräftig. Der Herr Zadek, der „bei Arnold Zweig in Ostberlin“ war und davon in einer Münchner Zeitschrift schwätzte, ist nach Kusches Satire einfach erledigt; erledigt ist auch das stereotype, sich selbst widersprechende westliche „Argumentieren“ gegen die DDR. Oder der Herr Steinfink, der von einem Bundespresseball in Bonn schreibt, als was steht er da, nachdem sich Kusche seinen Bericht vorgenommen hat? Als Schmock, und besagter Ball wird zum Abbild einer verrotteten Gesellschaft.

Wie man solche Wirkungen erreicht? Durch Wahrheitsliebe, oder was dasselbe ist: Parteilichkeit, unbestechliche Logik, die gerade, weil sie es genau nimmt, zu einem wendigen, schlagkräftigen Stil und so zum überzeugenden Feuilleton führt.

Wolfgang Lehmann

Zwischen alter und neuer Welt

Diego Viga: „Der Freiheitsritter“; „Schicksal unterm Mangobaum“; „Die sieben Leben des Wenceslao Perilla“; „Der geopferte Bauer“; „Die Indianer“; „Waffen und Kakao“.
Paul List Verlag, Leipzig

Wer beim Blättern im Deutschen Schriftstellerlexikon, das im vorigen Jahr

im Volksverlag Weimar erschien, auf den Namen B. Traven stößt, wird zunächst

vielleicht überrascht sein, diesem Schriftsteller hier zu begegnen. Der in aller Welt ebenso berühmte wie unbekannte Autor zahlreicher, vor allem in Mexiko spielender Romane nimmt sich – auf den ersten Blick zumindest – in einem Lexikon deutscher Schriftsteller, zwischen Georg Trakl und Michael Tschesno-Hell, ungewöhnlich aus; er fällt aus dem Rahmen dessen, was wir gemeinhin unter der deutschen Literatur verstehen. Trotzdem ist seine Aufnahme in dieses Lexikon durchaus berechtigt, weisen doch alle die spärlichen Kenntnisse, die wir über den Schriftsteller besitzen, vor allem die Tatsache, daß er seine Romane in deutscher Sprache geschrieben hat, auf seine deutsche Herkunft hin.

Es ist charakteristisch für die Unsicherheit in der Beurteilung solcher literarischer Außenseiter, daß Diego Viga nicht im Deutschen Schriftstellerlexikon zu finden ist, obwohl die Literaturwissenschaft bei ihm vor fast der gleichen Problematik steht wie bei Traven. Seit Jahren erscheinen seine Bücher im Paul List Verlag, Leipzig – Romane aus Südamerika, in denen das farbenprächtige, von tiefen sozialen Gegensätzen zerrissene Leben dieses erwachenden Kontinents anschaulich und spannungsreich geschildert wird. Auch diese Bücher sind in deutscher Sprache geschrieben, und wie B. Traven ist auch Diego Viga nur ein Pseudonym, hinter dem sich der in Südamerika lebende Autor verbirgt.

Seit im Jahre 1956 sein erster Roman, „Der Freiheitsritter“, erschien, sind fünf Bücher von Diego Viga veröffentlicht worden, ein sechstes wird im Herbst dieses Jahres herauskommen. Der Ort der Handlung ist stets Südamerika, und zwar das nördliche Andengebiet, zumeist Kolumbien, und in allen seinen Büchern macht der Schriftsteller den Leser mit den zeitgenössischen gesellschaftlichen Verhältnissen in diesem Land vertraut, gewinnt er Handlung und Problematik aus den spezifischen Problemen des Landes. Trotzdem unterscheiden sich seine Bücher

grundlegend – und nicht nur dadurch, daß sie in deutscher Sprache geschrieben sind – von den Werken südamerikanischer Autoren. Bereits ein grober Überblick über Handlungsverlauf und Thematik seiner Romane läßt diese Eigentümlichkeit im Schaffen Diego Vigas deutlich sichtbar werden.

„Im „Freiheitsritter“ schildert Viga – wie es im ironischen Untertitel des Buches heißt – „die Entwicklungsgeschichte eines älteren Herrn“. Der Chemiker und Mittelschullehrer Don Alonso Quijano y Bueno, der 1936 von Spanien nach Kolumbien verschlagen wird, versucht hier, in der „neuen Welt“, ein neues Leben zu beginnen. Verführt von den „freiheitlichen“ Idealen, wie sie in westlichen Zeitschriften angepriesen werden, stürzt sich der weltfremde Gelehrte ins tätige Leben. In den zahlreichen Abenteuern, die seinen Helden von Mißerfolg zu Mißerfolg, den Leser aber zugleich durch viele gesellschaftliche Bereiche des Landes führen, entlarvt der Schriftsteller in deutlicher Anspielung auf den „Don Quijote“ satirisch die Verlogenheit des spätbürgerlichen Freiheitsidealismus und schildert zugleich realistisch den gesellschaftlichen Verfall, die Korruption und die gewissenlosen Ausbeutungsmethoden der herrschenden Kreise des Landes. Die köstliche Ironie, die das ganze Buch durchzieht, verleiht dem „Freiheitsritter“ in ihrer unmittelbaren Frische eine künstlerische Geschlossenheit, in der die intellektuelle Konzeption des Buches zu ästhetischer Wirksamkeit gelangt.

„Schicksal unterm Mangobaum“ (1957) fällt gegen das Erstlingswerk Diego Vigas ohne Zweifel ab. Der Schriftsteller wendet sich hier einem einzelnen Problem zu, das für die südamerikanischen Staaten, ebenso wie für fast alle kolonialen oder halbkolonialen Länder, von grundlegender Bedeutung ist: dem Problem der Bodenreform. In einer spannenden Handlung, deren äußerer Verlauf durch die Bemühungen um die Aufdeckung zweier Morde bestimmt wird, enthüllt Viga Schritt für Schritt die brutale Ausbeutung und Unter-

drückung, auf der die nahezu unumschränkte Herrschaft der Großgrundbesitzer beruht, und schildert auf der anderen Seite den zähen Kampf der landlosen Indios um eigenen Boden. Obwohl hier ein wichtiges Problem – das auch in den anderen Romanen Viga eine große Rolle spielt – in den Mittelpunkt gestellt wird, fehlt diesem Buch jene unmittelbare Überzeugungskraft, die den „Freiheitsritter“ und andere Romane Viga auszeichnet. Dies liegt vor allem an der literarischen Gestaltung. Viga erzählt die Ereignisse nicht direkt, sondern schildert die Erinnerungen eines der Hauptbeteiligten an den Ereignissen, des ehemaligen Bürgermeisters jenes Ortes, in dem die Morde geschahen. Auf diese Weise wird die Handlung sehr stark reflektiert. Die Distanz des Lesers zur Handlung wird überdies noch dadurch vergrößert, daß dieser junge Mann, dessen Erinnerungen und Gedanken Viga schildert, in der Auseinandersetzung zwischen Großgrundbesitzer und Indios keineswegs konsequent Partei ergreift, sondern – schwankend zwischen dem Bemühen um moralische Sauberkeit und dem Streben nach gesellschaftlichem Aufstieg – eine intellektuell bestimmte Objektivität zu wahren sucht. Da er selbst sehr wenig in die Handlung aktiv eingreift, überzeugt auch seine Wandlung zum Vertreter der Unterdrückten am Schluß des Buches nicht ganz. Die gesellschaftliche Problematik tritt so hinter den Einzelschicksalen zurück. Das Buch ist ein spannender, psychologisch aufschlußreicher Kriminalroman mit gesellschaftlichem Hintergrund.

Noch stärker psychologisch motiviert ist der Roman „Die sieben Leben des Wenceslao Perilla“ (1958), in dem Viga den Aufstieg und den Untergang eines gewissenlosen Gangsters schildert. Raffiniert und kaltblütig verleitet der aus den untersten Schichten stammende Wenceslao Perilla, der bei einem Anwalt die Kniffe und Gaunereien eines Winkeladvokaten gelernt hat, eine Reihe von Menschen dazu, für einige Zeit aus dem Gesichtskreis der Öffentlich-

keit zu verschwinden und ihm unbeschränkte Vollmacht zur Weiterführung ihrer mehr oder weniger dunklen und anrüchigen Geschäfte zu geben. Auf diese Weise ist es Perilla gelungen, sich im Laufe einiger Jahre faktisch in den Besitz einer Advokatenpraxis, eines Warenhauses, eines Landgutes, eines Bergwerkes und eines Bordells zu setzen. Er ist in der Geschäftswelt von Bogota, der Hauptstadt Kolumbiens, ein angesehener Mann, als er versucht, nun auch die Praxis des aus Österreich nach Kolumbien emigrierten Arztes Dr. Graumann in bewährter Weise an sich zu reißen. Doch hier scheitert sein bisher so zuverlässiges Verfahren: Es gelingt ihm zwar, Graumann zu ermorden – wie auch seine früheren Opfer –, doch erlangt er keine Vollmacht von ihm. Freunde Graumanns suchen nach dem Verschwundenen, decken den Mord auf, und Perilla wird verhaftet. Während politischer Unruhen in Bogota gelingt es ihm zwar, noch einmal zu entkommen, doch wird er bald darauf erneut gestellt und in Haft genommen.

Die Fabel allein sagt nur wenig über das Anliegen und die Bedeutung dieses Buches aus. Erst wenn man sie symbolisch auffaßt, was durch die offen zutage liegende, gewissermaßen technische Struktur des Romans und sehr stark groteske Züge der Darstellungsweise ermöglicht wird, ist das Anliegen des Schriftstellers deutlich zu erkennen. Diego Viga charakterisiert in zugespitzter Form die Verzerrung der Beziehungen zwischen den Menschen und damit in Zusammenhang die Verkehrung der Normen des Zusammenlebens im kapitalistischen „Rechtsstaat“ in ihr Gegenteil. Da Perilla im Grunde nur so gehandelt hat, wie es dem Wesen der kapitalistischen Gesellschaft entspricht, läßt der Autor am Schluß des Buches zu Recht die Frage offen, ob der sechsfache Mörder verurteilt wird, ja, er widerspricht der Hoffnung Perillas auf einen Freispruch keineswegs.

Bis in die letzten Einzelheiten hat Viga die symbolische Verallgemeinerung seiner Fabel logisch und psychologisch begründet

und damit die Gefahr, abstrakte Typen statt lebendiger, individueller Menschen zu schildern, überwunden. Die vollkommene Übereinstimmung von realistischer Darstellung und Verallgemeinerung macht diesen Roman zu einem der interessantesten Werke Diego Vigas.

Die beiden folgenden Romane – „Der geopferte Bauer“ (1959) und „Die Indianer“ (1960) – gehören inhaltlich zusammen, obwohl jeder eine in sich geschlossene Fabel besitzt. Mit dem in diesem Jahr erscheinenden Roman „Waffen und Kakao“ bilden sie eine Trilogie, die den Leser von der Mitte der dreißiger Jahre bis zum Beginn der fünfziger Jahre die Schicksale außerordentlich verschiedenartiger Menschen verfolgen läßt und zugleich einen Einblick in das Auf und Nieder der gesellschaftlichen Entwicklung eines kleinen südamerikanischen Staates im Rahmen der weltpolitischen Ereignisse dieses Zeitraumes vermittelt. Da „Waffen und Kakao“ im chronologischen Ablauf der Handlung an erster Stelle steht, sei dieser Roman auch hier vorangestellt.

Drei Menschen stehen im Mittelpunkt der Handlung: der aus Österreich ausgewanderte Geschäftsmann Dr. Nußbaum, der Arzt Dr. Roth, der ebenfalls seine österreichische Heimat verlassen hat, und der von Indianern abstammende junge Mediziner Dr. Cundur. Während Nußbaum durch skrupellose Waffengeschäfte rasch zu Geld und Ansehen gelangt, die es ihm ermöglichen, eine führende Position auch bei der Ausbeutung eines der wichtigsten Reichtümer des Landes – des Kakao – einzunehmen, widmet sich Dr. Roth der Bekämpfung einer der verheerendsten Seuchen des Landes, des Gelbfiebers. Da seine wissenschaftlichen Forschungen den Arzt bald zur Auseinandersetzung mit den rückständigen sozialen Verhältnissen führen, die eine wirkungsvolle Bekämpfung der gefährlichen Tropenkrankheit verhindern, wird er den herrschenden Kreisen, vor allem den einheimischen und nordamerikanischen Großgrundbesitzern, bald unbequem. Durch ein

raffiniertes Intrigenspiel wird Dr. Roth aus dem Wege geräumt. Jedoch sein Assistent und Schüler Cundur führt das Werk weiter. In dem Bestreben, seine sozialhygienischen Reformpläne, die in die Forderung nach einer Bodenreform münden, mit seiner politischen Karriere zu verbinden, scheitert der ehrgeizige junge Mann jedoch in beiden Bereichen.

Diese zwar klare, aber wenig geschlossene Fabel des Buches gewinnt ihr Profil erst durch den außerordentlich weiten gesellschaftlichen Rahmen, in den sie gestellt ist. Im Wechselspiel einheimischer und ausländischer Kräfte, amerikanischer Geschäftsleute, die das zurückgebliebene Land in zunehmendem Maße ausbeuten, deutscher antifaschistischer Emigranten, südamerikanischer Politiker aller Schattierungen vom Faschismus bis zum Linksliberalismus, versteht es Viga, vor dem Hintergrund des zweiten Weltkrieges ein lebendiges Bild der politischen und wirtschaftlichen Auseinandersetzungen in diesem Land zu geben, die zugleich symptomatisch sind für den Krisencharakter und die Volksfeindlichkeit des kapitalistischen Systems schlechthin.

Ähnlich symptomatischen Charakter sucht Viga der Fabel seines Romans „Der geopferte Bauer“ zu geben. Wieder steht eine Mordaffäre im Mittelpunkt. Der Unterleutnant Sixto Pachorama, der die Tat beging, muß als einziger dafür büßen, während seine Vorgesetzten, die ihm den dienstlichen Befehl zum Mord gaben, sich mit den Anhängern des Ermordeten verständigen. Das schmutzig-hinterhältige Intrigenspiel politischer Abenteurer und Gangster, die sich um die Macht im Staate raufen und – je nach der augenblicklichen Situation – sich auch wieder verbünden, wird treffend geschildert. Doch da – im Gegensatz zu „Waffen und Kakao“ – die wahren gesellschaftlichen Kräfte, von denen die Scheinpolitiker dirigiert werden, nur wenig in Erscheinung treten, bleibt das Interesse des Lesers im wesentlichen auf die spannende Handlung selbst beschränkt. Ähnlich wie in „Schicksal unterm

Mangobaum“ erreicht darum auch dieser Roman nicht die Tiefe der kritischen Entlarvung, die den Leser in Deutschland unmittelbar betrifft.

„Der geopfert Bauer“ ist weniger thematisch, sondern lediglich durch einige Nebenpersonen mit „Waffen und Kakao“ verknüpft. In den „Indianern“ aber nimmt Viga auch das Thema des ersten Teiles dieser drei Bände wieder auf. Er führt den Leser in die Nachkriegszeit. Immer stärker durchdringen die Nordamerikaner das wirtschaftliche Leben des Landes, und mit den Geschäftsleuten kommen auch ihre christlich-freiheitlichen Ideologen. Einer von ihnen jedoch, der Missionar Martin Riggs, der sein christliches Anliegen ernst nimmt, gerät sehr bald in Widerspruch zu seinen Auftraggebern, als er erkennt, daß seine Botschaft lediglich dazu dienen soll, billige und fügsame Arbeitskräfte aus den noch in ursprünglicher Wildheit lebenden Urwaldindianern zu machen. Je vertrauter er mit dem Volke wird, desto mehr vernachlässigt er seinen ursprünglichen Auftrag, und als sich die politischen Ereignisse durch den Mord an Cleomenes undurch, der ein stürmisch verehrter Führer des Volkes geworden ist, dramatisch zuspitzen, stellt er sich auf die Seite der empörten Volksmassen und wird mit diesen von der Polizei zusammengeschossen.

Erstmals schildert Viga in diesem Buch eingehend das Leben des unterdrückten Volkes, der geknechteten Indios ebenso wie der primitiven, aber noch unverdorbenen Urwaldindianer, der gefürchteten Kopfgänger. Ohne die auch hier sehr weit gespannte intellektuelle Konzeption des Buches zu verwischen, gewinnt der Roman dadurch an Anschaulichkeit und Gefühlsgehalt, wodurch sich auch seine Überzeugungskraft sehr stark erhöht.

Überschaut man alle diese Werke, so fällt auf, daß weitaus die meisten Hauptgestalten Diego Vigas keine Südamerikaner sind. Don Alonso Quijano ist den Wirren des spanischen Bürgerkrieges nach Kolumbien entflohen; Dr. Graumann

wurde als Jude von den Nazis aus Österreich vertrieben; jüdische Emigranten aus Österreich sind auch Dr. Roth und Dr. Nußbaum; und auch Martin Riggs ist ein Fremdling in Südamerika, der in zunehmendem Maße die Beziehung zu den Verhältnissen in seiner Heimat löst. So unterschiedlich sie auch ihrem Charakter und ihrer Herkunft nach sind und so verschiedenartig ihr Leben verläuft, sie alle – wie auch zahlreiche andere Gestalten in diesen Romanen – sind Fremdlinge. Darin gleichen sie sich, und darin gleichen sie auch ihrem Schöpfer Diego Viga.

Seit fast fünfundzwanzig Jahren lebt der aus Österreich emigrierte Schriftsteller in Südamerika; zunächst in Kolumbien, später in Ekuador. Hier hat er eine neue Heimat gefunden. Dennoch betrachtet er Südamerika stets mit den Augen des Europäers, zugleich aber sieht er Europa vom Standpunkt des fernen, außenstehenden Betrachters. Diese eigenartige Zwischenstellung bestimmt Tendenz und Darstellungsweise seiner Werke.

Unmittelbar drückt sie sich in den Gesprächen und Erinnerungen jener Emigranten aus, die noch durch zahlreiche Fäden mit ihrer europäischen Vergangenheit verbunden sind und dementsprechend auch die gegenwärtigen Ereignisse in Europa beurteilen. Vor allem der deutsche Faschismus und der von ihm ausgelöste zweite Weltkrieg stehen im Mittelpunkt solcher Diskussionen und Gedanken und stellen eine Beziehung zwischen der Handlung in einem fernen Kontinent und dem deutschen Leser her. Doch diese Eigentümlichkeit allein ist noch nicht wesensbestimmend für Vigas Romane. Was Dr. Graumann oder Don Alonso über den Krieg in Europa denken und sagen, dient in erster Linie zur Charakterisierung dieser Gestalten und darüber hinaus zur ungefähren zeitlichen Fixierung der Handlung, nicht aber etwa der Einschätzung europäischer Verhältnisse. Deshalb haben diese Äußerungen auch fast keinen Einfluß auf die Fabel und stehen kaum in Zusammenhang mit dem Thema des Romans im engeren

Sinne. Erst wenn sie im Gesamtzusammenhang des Kunstwerkes betrachtet werden, stellen sie sich als Teil jener allgemeinen Konzeption dar, von der die Romane Vigas bestimmt sind.

Jeder wirkliche Schriftsteller ist bemüht, durch seine Werke auf die Menschen, für die er schreibt, einzuwirken, ihnen bei der Lösung ihrer Lebensfragen zu helfen. Vigas Zwischenstellung zwischen Südamerika und Deutschland macht dieses allgemeine Anliegen für ihn zum Problem. Ein Fremder in seiner Wahlheimat insofern, als er mit den nationalen Problemen des Landes nicht so unmittelbar verbunden sein kann wie die Einheimischen, schreibt er für die Menschen des fernen Landes, aus dem er stammt, deren kleine und große Sorgen, deren individuelle und nationale Probleme ihm durch seine jahrzehntelange Abwesenheit jedoch entfremdet sind. Diesem Dilemma, das anscheinend den Schriftsteller zur Wirkungslosigkeit verurteilt, entzieht sich Diego Viga, indem er gerade seine außergewöhnliche Position zur Grundlage seiner Werke macht. Die genaue Kenntnis weit auseinanderliegender Lebensbereiche, kurz gesagt, der neuen und der alten Welt, Amerikas und Europas, bietet ihm den Ausweg, das allen diesen Bereichen Gemeinsame zu gestalten, typische Probleme unseres Zeitalters darzustellen, die über den lokalen und nationalen Bereich hinaus Geltung besitzen. In fast allen Büchern Diego Vigas finden wir daher das Bestreben, die realistisch gestaltete Thematik zu verallgemeinern und prinzipielle Wesensmerkmale unserer Epoche künstlerisch widerzuspiegeln.

In seinen ersten Büchern schafft Viga diese Verallgemeinerung vor allem mit künstlerisch-formalen Mitteln. Durch die betonte Anlehnung an den „Don Quijote“ stellt er seinen „Freiheitsritter“ in Beziehung zu einem Werk der europäischen Literatur, das zur Weltliteratur gehört. Die Übertragung der Abenteuer des Ritters von der traurigen Gestalt aus dem Spanien des 16. Jahrhunderts in das heutige

Kolumbien demonstriert deutlich das allgemeine Anliegen des Verfassers. Die spezifisch südamerikanische Thematik tritt dadurch in den Hintergrund, ohne daß dabei die realistische Darstellungsweise durchbrochen wird. Daß dieser formale Kunstgriff gelingt, beruht darauf, daß er nicht frei erfunden ist und willkürlich angewandt wird, sondern die Wirklichkeit unserer Zeit realistisch widerzuspiegeln gestattet. Die Freiheitsideologie, mit der der Imperialismus seinen Verfall, seine ökonomische und politische Diktatur zu verschleiern sucht, entspricht den feudalistischen Idealen und ihrem Widerspruch zur gesellschaftlichen Realität in den Zeiten des Don Quijote, und wie dieser den Ritterromanen, fallen heute noch unzählige Menschen in den Ländern des „freien Westens“ der mit allen technischen und organisatorischen Mitteln der modernen Meinungsbildung verbreiteten kapitalistischen Apologetik zum Opfer. Auch das geteilte Deutschland ist ja ein Schauplatz der Auseinandersetzung mit der spätbürgerlichen Ideologie, und dadurch gewinnt Vigas Roman nicht nur an Aktualität im allgemeinen, sondern vor allem seine Bedeutung für den deutschen Leser.

Ebenfalls mit formalen Mitteln, jedoch völlig anders als im „Freiheitsritter“, verallgemeinert Viga Handlung und Thematik der „Sieben Leben des Wenceslao Perilla“. Es wurde bereits erwähnt, daß die allgemeine Aussage dieses Buches nicht verstanden werden kann, wenn nicht die Doppelsinnigkeit der Fabel erkannt wird. Andererseits besteht keine zwingende Notwendigkeit, die psychologische Motivierung der Fabel in den gesellschaftlichen Bereich zu übersetzen. Allerdings wirkt dann das Buch als die Geschichte eines pathologischen Verbrechers in einer kapitalistischen Umwelt und verliert viel von seiner gesellschaftskritischen Aussage. Deutlich wird hier die Problematik der rein formalen Verallgemeinerung sichtbar, die nicht unmittelbar aus den konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen abgeleitet wird.

Weitaus wirkungsvoller und verständlicher ist daher die Gestaltung allgemeiner Zeitprobleme in den Romanen „Waffen und Kakao“ und „Die Indianer“. Hier geht Viga von der gesellschaftlichen Wirklichkeit seiner Zeit aus. Der – ungenannte – kleine südamerikanische Staat, in dem die Handlung dieses Romans spielt, ist politisch und wirtschaftlich zu unbedeutend, als daß er eine eigene nationale Politik im Kreise der Weltmächte betreiben könnte. Viga schildert vielmehr, wie das Schicksal des Landes von den Einflüssen ausländischer imperialistischer Mächte bestimmt wird. Auf diese Weise gewinnt die Tatsache, daß viele Gestalten in diesen Romanen Ausländer sind, weit größere Bedeutung, als dies in den früheren Büchern der Fall war. So ist es für den Handlungsverlauf keineswegs nebensächlich, daß Dr. Nußbaum („Waffen und Kakao“) aus Österreich stammt und dort mit den Besitzern einer Waffenfabrik verwandt ist, die ihm seine dunklen Waffengeschäfte, vor allem mit den südamerikanischen Faschisten, ermöglichen. Die Annektion Österreichs durch die deutschen Faschisten und der offizielle antifaschistische Kurs des in zunehmendem Maße unter dem Einfluß der USA-Monopole stehenden südamerikanischen Staates erschüttern heftig die wirtschaftliche Position Dr. Nußbaums. Viga zeigt damit den Kampf der imperialistischen Mächtigkeitsgruppen um ihre Einflusssphären. Die Zerschlagung des deutschen Faschismus besiegelt daher die unumschränkte Herrschaft der USA in den südamerikanischen Kleinstaaten („Die Indianer“). Der universelle Zusammenhang des gesellschaftlichen Lebens in der Epoche des Imperialismus, der Weltkriege und der sozialistischen Revolutionen bildet daher das eigentliche, das allgemeine Thema dieser Romane Diego Vigas, und da naturgemäß auch Deutschland in diesen Zusammenhang einbegriffen ist, erreicht der Schriftsteller auch seine deutschen Leser.

Allerdings – obwohl Diego Viga die „alte“ wie die „neue“ Welt in die thema-

tische Konzeption einbezieht, schildert er doch nur die alte Welt, nämlich die sogenannte freie, westliche. Die Kräfte des Sozialismus, die nach dem zweiten Weltkrieg ein neues Weltssystem schufen, spielen in seinen Romanen keine oder nur eine außerordentlich untergeordnete Rolle. Dies entspricht der realen Situation in Südamerika während des zweiten Weltkrieges und in den ersten Jahren danach. In dem Maße aber, in dem die nationale Befreiungsbewegung der unterdrückten Völker auch den südamerikanischen Kontinent ergriff, traten die bislang verborgenen Kräfte ans Licht. In den „Indianern“ erhalten demzufolge die ausgebeuteten Indios und ihr Kampf gegen soziale und nationale Unterdrückung weit größere Bedeutung als in den früheren Werken Vigas. Gerade hier aber wird die Grenze des Schriftstellers deutlich sichtbar. Bei aller Sympathie für die unterdrückten Volksmassen und bei aller Einsicht, daß in ihnen die Zukunft des Landes beschlossen liegt, hat Viga jedoch keine klare Vorstellung davon, wie diese Zukunft Wirklichkeit werden soll. In drei Romanen („Der Freiheitsritter“, „Die sieben Leben des Wenceslao Perilla“, „Die Indianer“) schildert er am Schluß eine Volkserhebung, die blutig niedergeschlagen wird, weil sie spontan und ohne ein konkretes Programm erfolgte. Über diese völlig der Zeitsituation entsprechende Niederlage vermag er nicht hinauszusehen. Don Alonso verläßt das Land, das seinen Idealismus so schmachvoll enttäuscht hat, mit unbekanntem Ziel; Wenceslao Perilla hofft auf den Freispruch durch das unerschütterte reaktionäre Regime, und in den „Indianern“ ist es ein neugeborenes Kind, in dem sich die Hoffnung auf eine bessere Zukunft verkörpert. Das alles ist unkonkret, gesellschaftlich nicht fixierbar; es fehlt die reale Perspektive.

Aus diesem Grunde muß man die Werke Diego Vigas dem kritischen Realismus zurechnen. Vom Standpunkt des fortschrittlichen bürgerlichen Intellektuellen aus entlarvt er mit schonungsloser Kritik und treffendem Witz die Verlogenheit,

den Verfall und die Brutalität des Imperialismus als eines Weltsystems, das unabhängig von nationalen Grenzen, von Religion und Weltanschauung noch einen großen Teil der Menschheit in seinen Klauen hält. Indem er in deutscher Sprache diese auch für uns hochaktuelle Thematik literarisch gestaltet, gehört er, trotz seiner außergewöhnlichen Situation, ohne Zweifel zur deutschen Literatur.

Es ist aber auch zu hoffen und zu vermuten, daß Diego Viga nicht auf der bisher erreichten Stufe seines literarischen

Schaffens stehenbleibt. Zwei Ereignisse – ein politisches und ein persönliches – geben Anlaß zu dieser Vermutung: Die siegreiche Revolution des kubanischen Volkes zeigte allen Völkern Lateinamerikas die reale Perspektive ihres Freiheitskampfes; Diego Viga selbst besuchte im vorigen Jahr die DDR und lernte damit erstmals ein sozialistisches Land kennen. Die „neue Welt“ ist damit unmittelbar in seinen Erlebnisbereich getreten, und das wird sich sicherlich in seinen nächsten Werken widerspiegeln.

Kurt Balt

Routine kontra Substanz

W. K. Schweickert: „Groteske Geschichten“, Eulenspiegel Verlag, 1960
 „Tatort Lehrerzimmer“, Mitteldeutscher Verlag, 1960

Posse, Schwank, Groteske, Genres und Dichtarten, die ein übermütiges Spiel mit den Ungereimtheiten der Wirklichkeit treiben, die das Gegensätzliche und Widersprüchliche zum Unglaublichen zu spitzen, um dann den geheimen Sinn des Ganzen auf ebenso verblüffende wie komische Weise zu demonstrieren, solche Genres und Dichtarten scheinen unseren Schriftstellern fremd geworden zu sein. Versuche, die hier und da unternommen wurden, können uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß etwa die Groteske schlechterdings daniederliegt. Das ist eher ein Grund zur Klage als zur Freude. Sicher hat es der Schriftsteller, der eine wissenschaftliche Weltanschauung besitzt, der die Ursachen und Wirkungen der Widersprüche überschaut, sie erklären kann und muß, hier schwerer als der Schriftsteller früherer Tage, dem sich die schreienden Gegensätze als unvereinbar und sinnwidrig präsentierten, der nur die Wirkungen, nicht aber die Ursachen sah und darstellte. Und dennoch findet der praktische Dialektiker unter den Schriftstellern – immerhin hat es ein Mann wie Brecht vorexerziert –

gerade im Bereich des Grotesken ein schier unendliches Feld für seine Arbeit.

W. K. Schweickert, seit dem talentvollen „Ochsen von Kulm“ approbierter Experte für Komik, hat es nun unternommen, durch seine „Grotesken Geschichten“ dem erwähnten Übelstand zu begegnen. Und in der Tat, er beginnt mit der ersten seiner 32 Geschichten recht verheißungsvoll: Zum Erstaunen der Stadtbewohner wird ein Pferd mit Hilfe eines Krans vom Dachboden eines Hauses auf die ebene Erde transportiert. Der Besitzer hat nämlich vor Jahren das Fohlen auf den Boden gebracht, wohl vorausahnend, daß er Aufsehen erregen mußte, um die überbeschäftigten Handwerker zur Reparatur des schadhaften Daches zu veranlassen.

Das ist ein grotesker Einfall! Aufwand und Ergebnis sind unproportioniert: Die Phantasie des Autors scheint ein Ereignis von Riesenausmaßen zu beschwören – und läßt den Leser dann in die banale Alltäglichkeit zurücksinken. Man mag vielleicht bedauern, daß das aufgeworfene Problem nachgerade keine welterschütternde Bedeutung hat. Aber wer sagt

denn, daß die kleine Form sich stets des großen Gegenstandes bemächtigen müsse? Das Wort stets muß allerdings deshalb betont werden, weil an einen Sammelband wie diesen höhere Forderungen zu stellen sind als an eine einzelne Geschichte.

Etwas anderes scheint zunächst bedeutender. Der keck-anspruchsvolle Titel „Groteske Geschichten“ wird im Vorwort des Autors schon zurückgenommen. Da heißt es ein wenig verschämt: „... einige sind grotesk, andere sind lustig.“ Damit werden freilich nicht nur Genres abgegrenzt, sondern es wird auch ein Qualitätsurteil gefällt. Denn das, was uns bei der Lektüre der ersten Geschichte so verheißungsvoll schien, war leider nicht der Beginn, sondern der Höhepunkt. Die Geschichten, die folgen, sind in den meisten Fällen eben nur lustig, durchbrechen nicht den Strich des Zeitungsfeuilletons und fänden dort ihre ehrbare Heimstatt (haben sie dort vielleicht auch schon gehabt, bevor sie sich, dem Zuge der Zeit folgend, entschlossen, in Reih und Glied ins Buch zu marschieren). Darüber kann es trotz des geschickten Arrangements, das wirklich grotesk ist, keinen Zweifel geben. Denn im Grunde vermißt man an all diesen – bleiben wir nun dabei – lustigen Geschichten das, was die Groteske von Jean Paul bis hin zu Heinrich Bölls „Murke“-Satiren auszeichnet: die überdimensionale Zuspitzung eines anachronistischen oder wirklichkeitsfremden Verhaltens, das Ad-absurdum-Führen bestimmter Menschentypen, die sich in einem vermeintlich oder tatsächlich hoffnungslosen Gegensatz zu ihrer Umwelt und ihrer Zeit befinden. – Was Schweickert hingegen schildert, sind nicht Widersprüche und Gegensätze, sondern Unstimmigkeiten und skurrile Randprobleme (die keineswegs verschwiegen werden sollen, aber richtig eingeordnet werden müssen): den geizigen und den kunstfeindlichen Ehemann, den Gartenzwerg, Manuskriptverwechselungen – kleine Dummheiten und kleine Klugheiten. Aber gerade dort, wo er Gelegenheit gehabt hätte, dem

Groteskkomischen die Zügel schießen zu lassen und wie etwa in der Geschichte „Den Mann, den es gibt“, den spätbürgerlichen Heiratsmarkt lächerlich zu machen, dort bleibt es unverständlicherweise bei einer referierenden Schilderung.

Nur mit Mühe erkennt man in diesen komischen Präludien und feuilletonistischen Späßen mit ihrem Allerweltshumor den Zeitkritiker Schweickert, den Verfasser des „Ochsen von Kulm“ und der „Akte Hackenberger“; am ehesten noch an der technischen Routine, mit der erzählt wird und die sich schon darin ausdrückt, daß er bestimmte Erzählungstypen entwickelt, wie z. B. die „Warenhausgeschichten“, die jeweils für verschiedene Geschmacksrichtungen verschiedene Ausgänge haben (was aber schließlich nach Dürrenmatts Vorgang keine originelle Formidee mehr ist).

Thematisch und stilistisch von ganz anderer Art, dem Komischen weit entfernt, ist das zweite Buch Schweickerts, das hier besprochen werden soll: „Tatort Lehrerzimmer“, eine Erzählung, die Fragen der Erziehung und Selbsterziehung von dreizehnjährigen Jungen behandelt.

Auch hier spürt man schon in der Anlage den routinierten Erzähler. Den Ausgangspunkt bilden mutwillige Ausschreitungen der Schüler, vor allem die Lehrer beleidigende Eintragungen in ein Heft. Der Klassenlehrer, der das gewahrt, nimmt den Jungen das Heft ab und verschließt es im Lehrerzimmer. Sie brechen nachts ins Lehrerzimmer ein, um das Heft zurückzubekommen. Am anderen Morgen fehlt ein Mikroskop. Bald auf diesen, bald auf jenen Schüler fällt der Verdacht des Diebstahls. Die Spannung, erzeugt nach dem Muster: Wer ist der Täter, wird noch erhöht, als ein Schüler seinen Eltern davonläuft. Schließlich klärt sich der scheinbare Diebstahl auf: Ein Lehrer hat das Mikroskop dem Optiker zur Reparatur gebracht. Offenkundig hat bei dieser letzten Handlungswendung der Komiker Schweickert dem Pädagogen einen Streich gespielt, denn diese Lösung ist nicht nur unglaublich

haft, sondern geradezu trivial. Ein wortreiches Happy-End mit Verzeihung, freundlichem Ermahnen und Versprechungen schließt das Buch.

Die Skizzierung des Handlungsverlaufs verrät schon, daß die Fabel allerorten in der Welt und zu allen Zeiten, in denen es Schüler und Lehrer gab, angesiedelt sein könnte. Zwar ist es eine verbreitete Unart, vom Schriftsteller zu verlangen, daß stets schon sozusagen aus dem Fabelgerippe die gesellschaftliche Typik der Probleme und Figuren ersichtlich sein müsse; eine Forderung bleibt jedoch zu Recht bestehen: das Konkret-Gesellschaftliche des Zeithintergrundes als Faktor in die Handlung einzubeziehen und mit der Fabel zu verschmelzen. Aber auch das ist Schweickert nicht gelungen. Nun wird er mit Recht darauf hinweisen, daß von Friedrich-Engels- und Wilhelm-Pieck-Bildern, vom polytechnischen Unterricht, von LPG, Pionieren und vom Elternbeirat sehr viel die Rede ist. Wo aber wird der Einfluß der namentlich aufgeführten Erziehungs- und Bildungskräfte dargestellt, wo wird das Wesen der neuen Schule anschaulich? Es soll dem Autor nicht angekreidet werden, daß er das nicht in jedem einzelnen Falle geschildert hat, sondern daß er durch Redensarten die fehlende Darstellung zu kompensieren sucht.

Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß es Schweickert gelingt, eine Anzahl von Jungenfiguren darzustellen, die dem Leser im Gedächtnis bleiben und von deren Schicksal er gepackt wird. Das ist vor allem Obein, der Schlosserlehrling, der in seiner Gutmütigkeit und Hilfsbereitschaft die Dietriche für den Einbruch zur Verfügung stellt und dafür von seinem Meister fortgejagt wird. Daneben Spinner, der von seinem kleinbürgerlichen Vater ausgebeutet, geprügelt und schließlich aus dem Hause getrieben wird. Aber all das sind Konflikte, die auf einer individuellen Ebene entstehen und dort auch ausgetragen werden. Welche Möglichkeiten hat sich der Autor gerade im Falle Spinner entgehen lassen, die tragische Situation

eines Jungen zu gestalten, der zwischen den Ansprüchen der Schule und einem grausig kleinbürgerlichen Elternhaus zerrieben zu werden droht.

Ungerecht wäre es, zu behaupten, Schweickert schreibe nicht interessant; aber diese „Interessantheit“ ergibt sich aus einer recht äußerlichen Spannung, die ihrerseits auf der Kriminalromantechnik beruht. Vielleicht ist es gerade diese technische Routine, die eine fast fahrlässige Oberflächlichkeit bewirkt. Das wird auf erschreckende Weise deutlich, wenn man die Lehrer etwas genauer betrachtet. Der Schulleiter Mossig, der wohl als positiver Held figurieren soll, ist eine Klischeegestalt, die sich nur durch pädagogisches Bramarbasieren und durch einen säuberlich zusammengeklauten Zitaten- und Phrasenschatz auszeichnet. Er bleibt ebenso blaß wie der Klassenlehrer Bergmann, von dem es einmal heißt: „Herr Bergmann wollte sie (die Schüler) zurechtweisen, aber es fiel ihm im letzten Augenblick ein, daß es ja Kinder – Kinder! – waren.“ Arme Schüler, armer Lehrer!

Überhaupt sind es merkwürdige Lehrer, die ihre Zwistigkeiten vor der Klasse austragen oder in diesem Jargon sprechen: „Da ist ja alles wieder in Butter“, „mach's mal halb“, „wenn etwas schiefgeht, greift man strafend ein“, „ich bin sicher, daß sich Erwin noch am Riemen reißen wird“ usw. Das soll keineswegs Spaß sein, spaßig aber wird die Angelegenheit mit dem Hausmeister, der am Ende die dankbare Rolle des Harlekins übernimmt und mir nichts, dir nichts zwei Verdächtige in den Kohlenkeller sperrt. Das Motiv: „Er hatte mit einer Medaille und mindestens fünfzig Mark Sonderprämie gerechnet.“ In einer so heiteren Schule ist es dann nicht verwunderlich, wenn der eine oder andere Schüler über die Stränge schlägt. Da kann man nur mit Lehrer Bergmann sagen: „Es sind immer die Umstände, die Umgebung . . ., die ihn formen.“

Wie der Hausmeister der Spoerlschen „Feuerzangenbowle“ entsprungen zu sein scheint, so gleicht diese Schule trotz den

anderslautenden Beteuerungen des Autors in vielem noch der Bilderbuchpenne alten Typs, selbst in der Personage, denn auch die schicke, begehrte Sportlehrerin fehlt nicht, die noch zu allem Unglück „Langstreckenspezialistin“ ist (wo es doch in den Frauendisziplinen nur Kurz- und Mittelstrecken gibt). Solche Nachlässigkeiten sind keineswegs nur im Detail zu bemerken, sondern sogar in der Handlungsführung, denn nicht einmal die „unerhörte Begebenheit“ in der Fabel stimmt, es sei denn, der Verfasser wollte hier eine Groteske nachliefern: Herr Lempke nämlich, der unselige Lehrer, der das Mikroskop weggebracht hat und nach der Aussage des Autors (S. 294) in der Zeit, da man die Schule wegen des tückischen Objekts auf den Kopf stellte, im Krankenhaus lag, tritt

während der Suchaktion höchst persönlich auf (S. 108) und läßt gewichtige Worte verlauten. Da fragt sich nur, ob Herr Lempke oder sein Urheber ein so kurzes Gedächtnis hat.

Indessen sollte das Buch eher traurig als lustig stimmen, denn Schweickert, routiniert und gelenk wie nur einer, hat es sich allzu leicht gemacht, so leicht, daß er – und darin besteht der Hauptmangel – Begebenheiten und vielleicht auch Erlebnisse früherer Jahrzehnte mechanisch in die Gegenwart hineinprojizierte. Was man ihm in der kleinen und anspruchslosen Form der lustigen Geschichte durchgehen ließe, dagegen muß man hier, bei einem so wichtigen und ernsten Thema, Einspruch erheben, auch zu Nutz und Frommen des Autors vom „Ochsen von Kulm“.

Dramatik aus dem Äther

Es hat in den vergangenen Jahren nicht an Mahnern gefehlt, die darauf hinwiesen, wie unbefriedigend unsere Entwicklung auf dem Gebiet der heiteren Unterhaltungsliteratur blieb. Während sie sich in Klagen ergingen, schrieb Walter Baumert, bereits Autor mehrerer erfolgreicher Fernsehspiele, ebenfalls für den Bildschirm die Komödie „*Flitterwochen ohne Ehemann*“. Wie stark das Bedürfnis nach Werken dieses Genres ist, mag man daraus ersehen, daß die Komödie ungeachtet ihrer Schwächen lebhaft, übrigens vorwiegend positive Publikumsresonanz fand.

Baumert versucht, die neuen Beziehungen zwischen Mann und Frau in ihrer Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Veränderungen in unserer Republik mit den Mitteln des Lustspiels darzustellen. Zu diesem Zweck bemüht er nahezu alles, was seit Jahrzehnten zum Arsenal erprobter und gebräuchlicher Lustspieleffekte gehört. Von der einfachen Verwechslung bis zur Hosen-Doppelrolle, vom plötzlich anruckenden, seine Insassen durcheinanderschüttelnden Auto bis zur radikalen Verwüstung ganzer Wohnungseinrichtungen fehlt kein Gag.

Über die Legitimität dieser Mittel, zu denen noch die Regie-Gags hinzukommen, und über die geschmackliche Qualität mancher unter ihnen, ließe sich streiten. Wesentlich ist jedoch, daß trotz des überreichen und mehr oder minder amüsanten Beiwerks immer der Grundgedanke erkennbar bleibt: Ein Ehemann wird von der rückständigen Verstellung geheilt, er könne ein Betthäschen erheiraten, dessen Lebensinhalt sich im Manipulieren von Kochtöpfen und in „seelischer Betreuung“ des angestrengt werkenden Gemahls erschöpft.

Daß Baumert hierbei nicht den scheinbar kürzesten Weg ging, den der szenischen Diskussion und Agitation, soll man ihm wirklich nicht verübeln. Die Beweggründe, aus denen Menschen handeln oder nicht handeln, sind so mannigfaltig wie ihre Charaktereigenschaften und Lebensbedingungen. Warum also soll nicht, wie hier, übertriebene Eifersucht eines Ehemannes Anlaß dafür sein, daß eine junge Frau die „Geborgenheit“ ihrer vier Wände verläßt und einen ersten Schritt hinaus in die schöpferische Arbeit tut? In anderen Fällen mag es der Wunsch nach einem Kühlschrank oder nach einem Auto sein, in wieder anderen ein Bedürfnis nach stärkerer gesellschaftlicher Bindung. Entscheidend bleibt, daß sich in all diesen verschiedenen individuellen Motiven und Schritten derselbe große Prozeß der endgültigen Emanzipation der Frau kundtut.

In diesem Sinne ist die Grundidee der Baumertschen Fernsehkomödie durchaus annehmbar. Problematischer scheint die Art, wie die eigentliche Handlung und die Hauptfigur angelegt sind. Am meisten überzeugt die Gestalt des Ehemannes. Er ist ein mit beiden Beinen in unserem Leben stehender junger Techniker, dem Beruf und Privatleben gleichermaßen Freude bereiten. Als Angebinde der alten Zeit schleppt er einen kleinen Paschakomplex mit sich herum, der ihm nicht nur zu Hause, sondern auch in der Betriebsberufsschule, zu deren Leiter er eben avanciert ist, allerlei Ärgernis einbringt. Insgesamt trotzdem ein anständiger und sympathischer Mitbürger, von dem man sich mit der Überzeugung verabschiedet, daß er seinen Weg schon finden wird.

Anders die Figur der jungen Ehefrau.

Ihr fällt die Aufgabe zu, die „komischen“ Elemente ins Spiel zu bringen. Und das ist das traurigste Kapitel dieses heiteren Werkes: Da an echter Situationskomik, verblüffenden Wendungen oder spritzigen Dialogen Mangel herrscht, wird das bedauernswerte Ehepaar zum Faxenmacher degradiert, der auf haarsträubend heitere Weise durch die Handlung geistert und, wenn diese zu versanden droht, ihr neuen Antrieb verleiht.

Es erhebt sich die Frage nach der prinzipiellen Eignung der von Baumert lustspielhaft überhöhten Vorwürfe. Da ist die schon erwähnte Eifersucht der jungen Frau. Als erster Beweggrund einer impulsiven Handlung durchaus akzeptabel, wirkt sie um so peinlicher und unglaublicher, je länger sie währt. Nicht anders steht es mit dem neckischen Verwechslungsspiel eines Buffopaars, mit der Behandlung des Verhältnisses zwischen Erziehern und Schülern oder mit der „Komik“ sämtlicher Nebenfiguren, die Baumert wohl in einer schwachen Stunde aus dem Panoptikum entliehen hat. Die Zustimmung des Publikums galt daher sicher dem temporeichen und turbulenten Treiben auf dem Bildschirm als der bei aller Bescheidenheit des Anspruchs doch allzu kümmerlichen Gestaltung des Themas.

Wieder einmal feiert die alte Geschichte von Romeo und Julia in einer heiteren Version Auferstehung. Helmut Sakowski Fernsehkomödie *„Weiberzwist und Liebeslist“*, auf der Bühne schon uraufgeführt, war eine Weile später auch auf dem Bildschirm zu sehen.

Sakowski bleibt wieder dem Milieu treu, das er aus eigenem Erleben so gut kennt: Die Montagus und Capulets sind diesmal die Familien der Genossenschaftsbauern Lemke und Martens in Möllenbeck, einem kleinen Dorf irgendwo in unserer Republik. Seit Jahren sind sie verzankt, weil Paula Lemke der Minne Martens einst im Streit einen Wassereimer über den Kopf stülpte, worauf Minne ihre mickrigste Ziege „Paula“ taufte und rief.

Damit wird das altehrwürdige Romeo-und-Julia-Motiv nicht nur seines esoterischen Charakters entkleidet, es wird auch in amüsanter Weise persifliert. Jeder sieht, daß es unter unseren gesellschaftlichen Verhältnissen überholt und gegenstandslos geworden ist. Familienfehden und das Scheitern der Liebe junger Menschen an solcher Art Rivalität sind in unserer sozialistischen Gegenwart anachronistisch und grotesk. Wir dürfen jedoch Sakowski dankbar sein, daß er nicht auf dieser ersten Stufe der Entfaltung seines Sujets stehen blieb. Sein Stück ist keine bloße Variation des alten Motivs. Vielmehr gibt es diesem einen neuen, konkreten Inhalt. Das ist sein eigentlicher Reiz.

Die Konzeption ist allerdings nicht durchgehend verwirklicht. Vor allem sind nicht die junge Trude Martens („Julia“) und der junge Martin Lemke („Romeo“) die entscheidenden Gestalten des Stückes, sondern die streitenden Mütter rücken immer mehr in den Vordergrund, je weiter die Handlung fortschreitet. Trude und Martin ergreifen zwar die Initiative zur längst fälligen Vereinigung der beiden feindlichen Genossenschaften „Eintracht“ und „Frieden“. Der Hauptanteil an der eigentlichen Handlung liegt aber dann bei den Müttern. Das ist weder für die innere Logik des Stückes noch für die Verständlichkeit der Handlung von Vorteil. Die reizvolle Möglichkeit, ein neues, zeitgenössisches Romeo-und-Julia-Paar voller Witz und Aktivität zu gestalten, ist nicht genutzt worden. Geht nicht bei uns das Gesetz des Handelns auf dem Lande immer mehr in die Hände unserer jungen Bäuerinnen und Bauern über? Was lag da näher, als diese Jugend in einer heiteren Aktion zu zeigen, mit der sie eine Barrikade aus Vorurteilen und kleinem Gezänk überrennen? Aber Sakowski gibt leider unerwartet seine zu Anfang erkennbare Konzeption auf. Statt dessen zeigt er, wie sich die durch plötzliches Aufbegehren der Männer arg bedrängten Mütter ihrer Verantwortung erinnern und wie sie von sich aus die Vereinigung der beiden Ge-

nossenschaften in die Wege leiten. Von „Romeo und Julia“ sind wir unversehens in „Der Widerspenstigen Zähmung“ hinübergeglitten.

Sieht man freilich von diesem Bruch der Handlungsentwicklung ab, um die beiden Frauengestalten „an sich“ zu werten, so kann man sich über ihre Kompaktheit und Vitalität nur herzlich freuen. Mögen sie auch nicht ganz frei sein von bestimmten Elementen der überkommenen Bühnen- und Film-„Resoluten“, sie haben jedenfalls Farbe und Individualität.

Wie auch in dem oben besprochenen Lustspiel von Walter Baumert fehlt in „Weiberzwist und Liebeslist“ vor allem eine starke, wirklich bewegte, überraschungsträchtige Fabel. Denn von dem Augenblick an, da Trude mittels eines fingierten Telegramms den Besuch einer sowjetischen Studiendelegation ankündigt, ist eigentlich der weitere Gang der Dinge klar. Die Entwicklung erfolgt so schnurstracks, so vereinfacht folgerichtig, daß es aller schauspielerischen Kunst bedarf, um ihr doch noch gelegentlich den Glanz des Unvorhergesehenen zu verleihen. Über diese Schwäche des im übrigen verdienstvollen und mit Recht erfolgreichen Stückes wollen wir uns nicht hinwegtäuschen.

Mit dem Dokumentarhörspiel „*Modellfall Brettheim*“ geben uns Anna und Friedrich Schlotterbeck ein Werk jenes gemischten Genres, das neuerdings vielfach die Enge der überkommenen literarischen Formen sprengt. Es hält die Mitte zwischen Dokumentation und traditionellem Hörspiel. Es vereint die Vorzüge beider.

Die Sprache der Dokumentation ist bei aller Sachlichkeit stets eindrucksvoll. Hinter knappen Formulierungen steht die Unmittelbarkeit eines tatsächlichen Geschehens. Es kommt dabei weniger auf die Art der Dokumente an. Von der Gerichtsakte bis zum Zeitungsausschnitt kann alles herangezogen werden. Wichtig ist vielmehr vor allem der Wahrheitsgehalt. Wichtig ist ferner, daß die Ereignisse, um die es geht, aus der Sicht ihrer Zeit gesehen sind. Je

unmittelbarer die Wirklichkeit abgebildet wird, durch Tonband, wörtlichen Augenzeugenbericht, Originalakten oder ähnliches, um so nachhaltiger und durchschlagender ist die Wirkung einer Dokumentation. Dafür gibt es bei uns schon einige klassische Beispiele: im Film „Du und mancher Kamerad“, „Unternehmen Teutonenschwert“, „Mord in Lwow“, „Aktion J“; im Funk „Der Schoß ist fruchtbar noch“, „Heimat deine Tränen“.

Im Unterschied dazu bedient sich das Hörspiel als literarische Form des poetischen Bildes, einer „sekundären“, nachgestalteten Wirklichkeit also, um sein ästhetisches, sittliches und politisch-ideologisches Ziel zu erreichen. Je allgemeiner hier Charaktere und Geschehen in neuen „Besonderheiten“, typischen Charakteren und Umständen, widergespiegelt werden, um so tiefer und umfassender die Wirkung. Anna und Friedrich Schlotterbeck wissen die Eigenarten beider Genres für ihr Anliegen zu nutzen. Ihr Anliegen: Entlarvung der alten faschistischen und neuen bundesdeutschen Militaristen, für deren Verbrechen in Vergangenheit und Gegenwart der „Modellfall Brettheim“ ein Musterbeispiel bietet.

Was war in Brettheim geschehen? Im April 1945, wenige Tage vor dem Einmarsch amerikanischer Truppen, hatte die SS drei Einwohner dieses fränkischen Dörfchens erhängt: einen Bauern, den Bürgermeister und den Ortsgruppenleiter der Nazipartei. Der Bauer hatte einigen fanatisierten Hitlerjungen die Panzerfäuste abgenommen. Bürgermeister und Ortsgruppenleiter hatten sich geweigert, das Todesurteil eines SS-Obersturmbannführers gegen ihren Mitbürger zu unterschreiben. Die auf Betreiben der Hinterbliebenen eingeleitete gerichtliche Verfolgung der Mörder nach 1945 durch die westdeutsche Justiz wurde zu einer endlosen Farce, die jedem menschlichen Empfinden ins Gesicht schlägt. Mußten sich die als Richter und Staatsanwälte verschleierte Kumpane der Mörder zunächst noch bemühen, den Angeklagten ein juristisches Hintertürchen

zu öffnen, so wurde der Prozeß in den letzten Jahren zu einer Rehabilitierung der Mörder und zu einer Schändung des Andenkens der Ermordeten.

Diese über einen Zeitraum von fünfzehn Jahren hinwegreichende Entwicklung wäre weder mit den Mitteln der Dokumentation noch mit denen des Hörspiels allein zu bewältigen gewesen. Mit den kombinierten Mitteln des Dokumentar-Hörspiels wurde es in einer Weise möglich, die dem Hörer förmlich den Atem verschlägt. Die bestechende Unmittelbarkeit der Dokumentation und die poetisch-dramatische Form des Hörspiels sind hier zu einer dialektischen Einheit verwoben. Da das Dokumentar-Hörspiel mehrere Erzähler und beliebige szenische Elemente als Handlungsträger verwendet, kann es eine Vielzahl von Betrachtungspositionen einnehmen. Der Sprecher hat hier dieselbe Funktion wie der antike Chor, der die szenischen Elemente verbindet, kommentiert und damit ausweitet. Gleichzeitig wirkt er als Zeitraffer, der Unwesent-

liches eliminiert, es durch den „Bericht“ ersetzt. Umständlichkeiten der Handlungsführung, die sonst zur Klärung der Zusammenhänge und der wechselnden Umstände notwendig wären, entfallen. Hinsichtlich Zeit und Raum ergibt sich eine nahezu völlige Freiheit der Gestaltung. Als konstantes Element bleibt nur der „Fall“, der von allen Gesichtspunkten her und auf beliebigen Ebenen durchleuchtet werden kann. Diese lockere, vielseitige und variable Handhabung der Formelemente bringt faszinierendes Tempo in das Dokumentar-Hörspiel.

Aber nicht nur hinsichtlich der Form ist „Modellfall Brettheim“ überzeugend, sondern ebenso durch die Auswahl der Episoden, die schließlich in die Handlung einfließen. Die Handlung wirkt als solche, sie ist durch keinerlei aufgesetzte „Agitation“ belastet (nur an einer einzigen Stelle durchbrechen die Autoren unnötigerweise, nämlich ohne wirklichen Nutzen, dieses Prinzip).

Heinz Auerbach

Die kritische Betrachtung von Fernsehspielen erfolgt in dieser Zeitschrift verständlicherweise nach literarischen Gesichtspunkten. Aber ein Fernsehspiel ist nicht nur Literatur, es enthält Elemente sowohl des Films und des Funks als auch des Theaters. Von Fall zu Fall wird beachtet werden müssen, ob fernsehgemäße Lösungen gefunden sind. „Das Medaillon“ von Paul Herbert Freyer („Auf verlorenem Posten“, „Schiff auf großer Fahrt“) ist zweifellos eine solche fernsehgemäße Lösung.

Die Fabel: Im Jahre 1916 hat die deutsche Armee das Dorf Senon bei Verdun zerstört. Alexandrine Monier, eine junge Französin, ist im Dorf geblieben und gibt Nachrichten über deutsche Truppenbewegungen an die französischen Einheiten. Dabei überrascht sie der deutsche Urlauber Georg Bergmann. Auch er hat bereits die Unseligkeit des Krieges zu spüren be-

kommen. So nimmt er Alexandrines nicht ganz uneigennützte Einladung an, über Nacht zu bleiben. Aus der einen Nacht werden mehrere. Sehnsucht nach Leben, Liebe, friedlicher Geborgenheit hat das seltsame Paar über alle Verzweiflung, allen Haß hinweg zusammengeführt. Als Bergmanns Urlaub zu Ende geht, gibt Alexandrine ihm zur Erinnerung ein Medaillon. Georg fällt. Alexandrine aber bringt ein Kind von ihm zur Welt. Raymonde, ihre Tochter, erfährt nie, wer ihr Vater war.

Als die Faschisten Frankreich besetzen, ist Raymonde 23 Jahre alt. Sie schließt sich den Partisanen an. Bei einer Aktion wird sie ergriffen. In der Nacht vor der Auslieferung an das Kriegsgericht bewacht sie ein deutscher Unteroffizier: ein Sohn Georg Bergmanns. Hans trägt das Medaillon seines Vaters bei sich. Bei einer Untersuchung der Habseligkeiten der gefan-

genommenen Partisanen entdeckt er ein Medaillon, das dem seinen aufs Haar gleicht. Er verhört Raymonde, dann ihre Mutter, und erfährt, daß Raymonde seine Halbschwester ist. Er läßt sie fliehen, doch sie kommt nicht weit: Von einer deutschen Streife wird sie erschossen. Hans hört die Schüsse, aber Raymondes Tod erfährt er nicht, da er noch in der gleichen Nacht an die Ostfront abkommandiert wird.

Raymonde hinterläßt ein Töchterchen, das von Alexandrine aufgezogen wird. Als 1960 die westdeutsche Bundeswehr in Frankreich einmarschiert, ist Suzanne ein junges Mädchen. In der Uniform der Bundeswehr besucht ein Sohn von Hans die inzwischen alt gewordene Alexandrine. Im Auftrag seines Vaters will er sich nach Raymonde erkundigen. Alexandrine sieht in Gerrit den Sohn des Mörders ihrer Tochter. Suzanne jedoch, die von der Großmutter nichts über die Vergangenheit erfahren hat, sucht Aufklärung bei Gerrit. Auch er kann sie nicht geben, denn sein Vater hat ihm nichts über den zweiten Weltkrieg erzählt.

Aus dieser dreistufigen Fabel schälte Paul Herbert Freyer die aktuelle Bezüglichkeit heraus. Die poetische Idee seines Spiels lautet in etwa: Der Bundeswehrsoldat Gerrit wird durch die Konfrontation mit der Vergangenheit zu einem Feind der neuen Kriegsvorbereitungen. Die Umsetzung der Idee in Handlung ist auf durchaus fernsehgemäße Art erfolgt. Die einzelnen Passagen sind nicht zu ausgesprochenen Theaterakten ausgeweitet, sondern geben knapp und konzentriert den wesentlichen Vorgang wieder. Und daß bei diesem Bau des Spiels Suzanne und Gerrit es sind, die die Vergangenheit aufdecken, stimmt überein mit dem Schluß, der vor allem die beiden jungen Menschen auf Lehren für die Gegenwart lenkt.

Hier zeigt sich allerdings auch eine Schwäche der Konstruktion, die Ausdruck einer gewissen Schwäche der gedanklichen Konzeption ist. Hans, zweites Glied der Generationenkette, ist nämlich über all die

Jahre der deutsche kleinbürgerliche Spieler geblieben. Er ist nie gegen die Wiederaufrüstung der Bundesrepublik aufgetreten und er hat seinen Sohn nicht als einen Feind des Krieges erzogen, wie man es nach seinen Erlebnissen im letzten Weltkrieg eigentlich hätte erwarten können: Ein Bundesbürger, dessen Lippenbekenntnis zum Frieden nicht einmal Pazifismus ist. Nun erkennt und proklamiert sein Sohn Gerrit plötzlich, die Bundeswehr verteidige keineswegs Freiheit und Leben der Nation. Woher nimmt er das? Dieser Gegenstand wurde ja gar nicht diskutiert, geschweige dramatisch behandelt. Kern und Handlung war vielmehr lediglich die Aufdeckung eines Todesfalls im zweiten Weltkrieg; wobei sich erweisen mußte, ob Hans ein faschistischer Mörder ist oder nicht. Nachdem seine Unschuld erwiesen ist, stehen Vater und Sohn eigentlich an der Grenze ihrer dramatisch belegbaren Erkenntnismöglichkeiten.

Mit anderen Worten: die Schlußsituation ist dem Stück aufgepfropft. Sie hätte es nicht zu sein brauchen. Freyer hätte Alexandrines Haß gegen den Krieg produktiv machen und die ganze Figur weniger statisch anlegen können, dann wäre ihr „Ich wehre mich!“ nicht individuell geblieben, privat und im Grunde machtlos, sondern aktiv geworden, auch gegenüber Suzanne. Suzanne wäre dann nicht eine passive Hasserin des Krieges, sondern hätte ihren Platz in der großen Friedensfront unserer Epoche gefunden. Und damit schließlich stünde das Zusammentreffen Suzannes mit Gerrit unter einem ganz anderen Vorzeichen: Suzanne wäre Fordernde nicht nur in eigener Sache, sondern auch und vor allem in der Sache der friedliebenden Menschheit. Das Spiel brauchte nicht mit „zorniger Liebe zur Gerechtigkeit“, nicht mit einer Phrase zu enden, sondern könnte schließen mit einer zwar sparsamen, aber doch eindcutigen Geste Gerrits.

„Die Schwelle“ ist ein Fernsehspiel von Hans von Oettingen. Die Ausgangssitua-

tion erinnert an das Fernschpiel „Manöver“, das von demselben Autor stammt. Ein junger Soldat hat seinen Urlaub überschritten, er kehrt erst nach dem Zapfenstreich in die Kaserne zurück, und zwar nicht durch das Tor, sondern über die Mauer. In „Manöver“ geschieht das in der Nationalen Volksarmee, diesmal in einer Einheit der Bundeswehr.

Zweifelloos reizte es den Autor, auf diese Weise den Wesensunterschied zwischen den beiden deutschen Armeen dramatisch herauszuarbeiten. Während der Soldat in der Volksarmee mit Hilfe des Kollektivs seinen Fehler erkennt und sich bald darauf bei einem Manöver durch Disziplin und Pflichtbewußtsein wieder als würdiges Glied in die Kampfgemeinschaft einreihet, wird dem Bundeswehrsoldaten, der gegen die Dienstregeln verstoßen hat, der Stempel des Außenseiters aufgedrückt.

Soldat Vetter hat seine Mutter besucht, die er von seinem kargen Sold nicht ausreichend versorgen kann. Um Geld zu sparen, wollte er per Anhalter zurückfahren, dabei kam es zu der Verspätung. Leutnant Hartmann glaubt ihm die Begründung und entschuldigt ihn. Doch die Sache wird weitergetragen. Bei einem Manöver erteilt Hauptmann von Jago dem Soldaten Vetter den offensichtlich unsinnigen Befehl, einen reißenden Fluß zu durchqueren, um eine Meldung zu überbringen. Soldat Vetter hofft auf Beförderung, will den Befehl ausführen und kommt in den Fluten um. Nun soll der Skandal vertuscht werden. Leutnant Hartmann, der eine den Tatsachen entsprechende Meldung geschrieben hat, gerät in das Kesseltreiben der Faschisten Hauptmann von Jago und Major Ehler. Als er dennoch fest bleibt, schaltet sich der Verfassungsschutz ein. Freunde raten ihm, „die Schwelle“ zu übertreten: er geht in die DDR.

Das Stück ist von einem versierten Autor geschrieben, man spürt das vor allem an den klaren, übersichtlich und konsequent gebauten Dialogen. Gut gezeichnet ist die Situation bei Studienrat Osterloh, dessen Tochter Hartmanns Frau

werden sollte. Die Fabel weist allerdings einen Bruch auf: Es fängt an mit dem Zuspätkommen eines Bundeswehrsoldaten, dann wird dessen Schicksal zum Aufhänger für die Hartmann-Story. Das ursprüngliche Anliegen – nämlich zu zeigen, wie ein Übertreten des Zapfenstreiches in der Bundeswehr behandelt wird – gerät ins Hintertreffen. Dazu kommt, daß der Tod Veters in keinem ursächlichen Zusammenhang mit seinem Zuspätkommen steht. Weil das Spiel nicht von vornherein auf Hartmanns Entwicklung konzentriert ist, empfindet man dessen Entschluß, in die DDR zu gehen, als ungenügend motiviert. Die DDR kommt wie ein Deus ex machina ins Spiel. Wenn schon Hartmanns Auseinandersetzungen zum Hauptkonflikt gemacht wurden, dann mußte das konsequent geschehen, dann mußte das Wenn und Aber eines Übertritts in die DDR schon im Verlauf der Handlung in den Gesichtskreis des Helden treten, so daß sein Entschluß reifen konnte.

„Trufanowa“, ein Fernsehspiel von Horst Enders, führt den Zuschauer in ein kleines sowjetisches Dorf im Partisanengebiet von Witebsk. Dort erhält eines Tages im Frühjahr 1943 der deutsche Schütze Haag von seinem Kompaniechef die Mitteilung, sein Vater sei den Heldentod gestorben. In Wirklichkeit ist Vater Haag in einem Zuchthaus bei Berlin totgeprügelt worden. Der Sohn erhält durch Zufall noch einen Brief seiner Mutter, in dem sie ihm die Wahrheit mitteilt. Er beginnt über Sinn und Unsinn des Krieges nachzugrübeln. Bisher hatte er bei seinen Vorgesetzten einen guten Ruf. Nun gerät er in den Verdacht, ein Kriegsgegner zu sein. Durch Zufall wird er obendrein in den Kampf sowjetischer Partisanen verwickelt. In dem Haus, in dem er einquartiert ist, haben Partisanen ein Funkgerät versteckt, das die Faschisten fieberhaft suchen. Die Partisanen werden gefangen genommen, der Verdacht gegen Haag verstärkt sich. Haag wird als Bewacher der Gefangenen eingesetzt, zugleich wird aber

auch er selbst bewacht. Die Umstände (und der Autor) führen ihn dann in eine Situation, in der er sich entscheiden muß: mit den Partisanen fliehen oder ihr Mörder werden. Ihm wird die schwere Entscheidung ein bißchen leichter gemacht, da im rechten Augenblick ein Gegenangriff der sowjetischen Armee beginnt.

„Die Geistertasse“ ist ein Fernsehschwank von Werner Bernhardy. Der Autor möchte den Aberglauben auf die Schippe nehmen, der sich in Westdeutschland um Fliegende Untertassen, sagenhafte „Venusier“ und dergleichen gebildet hat. Leider ist die Angelegenheit nicht sehr geschickt angerührt. Robby, ein mittelloser Student, will die Nichte des Stadtrates ehelichen. Die ist aber dem städti-

schen Zeitungsboß versprochen. Mit dem Trick, ein echter Venusier zu sein, sucht Robby die Stadträtin zu überrumpeln. Er muß aber erleben, daß der Herr Stadtrat, der Zeitungsboß und dessen Vorgesetzter ebenfalls eine Venus-Geschichte erfunden haben. Natürlich wird die Sache aufgedeckt, und natürlich findet sich das junge Paar. Fauler Zauber! Entweder man geht entschlossen in die Groteske, dann muß man auch fürs Fernsehen übersteigerte, stilisierte Dekorationen bauen, in denen ein grotesk überdrehtes Spiel möglich ist, oder man erleidet mit konventioneller Schwankmotivierung, realistischem Bühnenbild, Klamotten-Spiel und steifer Kamera einen Reinfall – der dann ebensosehr der Regie wie dem Autor zuzuschreiben ist.

Gerhard Ebert

Walter Grupe

Preußen ade

Georg Herweghs Ausweisung durch Friedrich Wilhelm IV.

Am 19. November 1842 hatte Georg Herwegh beim preußischen König Friedrich Wilhelm IV. eine Audienz, die nachhaltig mit dazu beigetragen hat, daß der Verfasser der „Gedichte eines Lebendigen“ zu einem kompromißlosen Republikaner wurde. Der König hatte sich versprochen, den talentierten jungen Schwaben von seinem konsequenten Weg abzu lenken. Und der Dichter hatte gehofft, daß der König die Zeitschrift „Der deutsche Bote aus der Schweiz“ in Preußen zulassen würde, für deren Redaktion Herwegh ab Januar 1843 verantwortlich zeichnen wollte. Beide Hoffnungen blieben unerfüllt.

War es Vermessenheit, daß Herwegh nach seinem künstlerischen Triumph und nach seinem Blitzsieg über die reiche Kaufmannstochter Emma Siegmund in Berlin nun noch Zugeständnisse vom König erwartete? Hielt er das Wort des Königs, „wir wollen ehrliche Feinde sein“, für eine Garantie, daß ihm in seiner

redaktionellen und schriftstellerischen Tätigkeit kein Stein in den Weg gelegt werden würde? Seine Enttäuschung und Entrüstung jedenfalls waren grenzenlos, als er einige Tage nach der Audienz von dem Verbot seiner Zeitschrift erfuhr. Der Erlass trug die Unterschrift des Grafen von Arnim, des preußischen Ministers des Innern und der Polizei, und stammte vom 28. November 1842.

Georg Herwegh richtete daraufhin einen Beschwerdebrief an den König. Darin griff er „im Stile der kecksten Tertianer“ (Heine im Gedicht „Simplicissimus“) die Minister an, die Fürst und Volk zu täuschen versuchten und außerstande seien, einen ehrlichen Kampf mit ihren Gegnern zu führen. Noch gäbe es aber Menschen, „die durch nichts zu schrecken sind (und ich rechne mich zu ihnen), Menschen, die sich die Seele ausschreien werden, bis Recht und Gerechtigkeit auf der Welt“ herrschen.

Sowohl der Ton des Briefes als auch

der Umstand, daß er am 24. Dezember in der „Leipziger Allgemeinen Zeitung“ veröffentlicht wurde, brachten den König in die Wallung, die einigen seiner Minister wünschenswert erschien: Der König befahl die Ausweisung Herweghs aus Preußen. Die Schnelligkeit, mit der Herwegh diesem Befehl nachkommen mußte (Abreise innerhalb von drei Stunden, „auf dem geradesten Wege“. In Berlin sofortige Weiterreise notwendig, daher Weiterbeförderung mit „dem nächsten der sich dafür anbietenden Beförderungsmittel“), läßt darauf schließen, daß der König und seine Minister nicht nur haßerfüllt, sondern auch voller nicht ganz unberechtigter Sorge waren, daß es in der Bevölkerung zu Sympathiekundgebungen für den Dichter kommen könnte, solange er noch auf preußischem Boden weilte. Die Angst vor dem revolutionären Bazillus spricht auch deutlich aus den Staatsakten. Da befiehlt der König zum Beispiel schon unmittelbar nach der Audienz, daß man Herwegh in Königsberg „auf eine unbemerkte Weise, aber sorgfältig“ überwachen möge, „um etwaigen Nachteilen seines dortigen Verkehrs begegnen zu können“. Von da ab wurde Herwegh auf preußischem Boden auf Schritt und Tritt von Spitzeln beschattet. In Berlin zum Beispiel wurde Polizeiinspektor Hofrichter, derselbe, der einst Fritz Reuter festgenommen hat, mit den Überwachungsmaßnahmen beauftragt. Und wenn man auch in Stettin, wo der Ausweisungsbefehl den Dichter erreichte, durch besondere Intervention die ursprünglich dreistündige Ausreisefrist verlängerte, so wurden doch anderenorts alle Befehle peinlich genau befolgt. So lesen wir in einem Rapport vom 30. Dezember 1842: „Der Literat Dr. Herwegh traf gestern Abend 9¼ Uhr in Begleitung seiner Braut mit dem Güterzuge in Leipzig ein.“

Aber nicht genug mit dieser Ausweisung. Ihr folgte auf Wunsch des Königs noch eine Pressekampagne gegen den Dichter. So schreibt der Staatsminister von Thile an den Grafen von Arnim, Seine

Majestät wünschen lebhaft, daß „die Indignation, die die Publicirung des Herweghschen Briefes in dem Publico hervorgerufen hat, sich recht bestimmt und vielseitig in ausländischen und inländischen Zeitungen kund geben möchte, und zwar so schnell als möglich, in aufeinanderfolgenden Artikeln. Ich habe in diesem Sinne bereits einige Artikel veranlaßt, erlaube mir aber auch an Ew. Exz. die ganz ergebene Bitte, die Ihnen zu Gebot stehenden Organe für denselben Zweck möglichst in Bewegung setzen zu wollen – sowohl für die Berliner, wie für fremde Blätter.“

Dieses Dokument zeigt uns mit besonderer Eindringlichkeit, wie von der herrschenden Klasse versucht wurde, die öffentliche Meinung zu korrumpieren. Gleichzeitig erklärt dies den teilweise erfolgten Stimmungsumschwung gegen Georg Herwegh in der Presse der damaligen Zeit, dessen Ursprung demnach nicht nur in der Wankelmütigkeit und Unklarheit der liberalen Kreise zu suchen ist.

Herwegh hat sich, wie wir wissen, nicht entmutigen lassen. Im Gegenteil! Der Haß seiner Gegner wurde ihm zu einer neuen Quelle der Kraft und der Zuversicht.

In memoriam Paul Heinzelmann

Ein Leben ist zu Ende gegangen – ein Leben, von dem man sagen darf, daß es uneigennützig dem Friedensgedanken gedient hat. Paul Heinzelmann, der im Mai, wenige Tage nach seinem 73. Geburtstag, in München gestorben ist, war ein Dichter und Träumer, den Blindheit und Bequemlichkeit seiner Zeitgenossen in einen kritischen, ja zornigen Betrachter unserer Welt verwandelt hatten. Er erlebte den ersten Weltkrieg als eine „Verdunklung der Menschheit“, die in der Unfreiheit des Denkens und Handelns aller bestehe, und erkannte, daß der Friede nur durch eine „Erhellung der Menschheit“, durch das

Bewußtwerden ihres Tuns, erreicht werden könne. So wurde der Dichter Heinzelmann zum Drucker und Verleger, der an seiner Handpresse mutig für den Frieden kämpfte und sich einer Literatur widmete, die sich um unsere ereignisbeschwerte Gegenwart nicht herumzudrücken versuchte.

1917 – „Bei den Stellungskämpfen vor Reims wurde ich wegen Verteilung eines pazifistischen Flugblatts verhaftet, verurteilt und in eine Strafkompagnie gesteckt.“

1920 – „Das von mir am Schloßplatz in Berlin gegründete Jugendgenossenhaus mit seiner ‚Sozialistischen Jugendbibliothek‘ wurde beim Kapp-Putsch von der Brigade Ehrhardt ‚erobert‘, wobei mir die Rabauken alles kurz und klein geschlagen haben!“ In den zwanziger Jahren in Berlin: Junge Autoren, von denen mancher berühmt geworden ist, wie Erich Mühsam, hat er in seinem Werkat-Verlag ans Licht der Öffentlichkeit gebracht.

1933 – „Zu Beginn des ‚Tausendjährigen Reichs‘ wurde ich von einer Horde SA-Stürmer in Begleitung von Polizeibeamten heimgesucht, die in meine Berliner Druckerei eindrangen, Satzsätze zerstörten, Post, Manuskripte und alle Verlagserscheinungen beschlagnahmten, meine Bibliothek um zweihundert Bücher ‚unerwünschter‘ Autoren verkleinerten, mich verhafteten und nach nächtlicher Vernehmung im Polizeigefängnis in ein Kellerloch steckten.“

In den Jahren nach 1945: „Ich bin kein Minister, / Ich bin kein König. / Ich bin kein Priester. / Ich bin kein Held. / Mir

ist kein Orden / Verliehen worden / Und auch kein Geld ...“ Oft zitierte er das alte Steinklopferlied von Karl Henkels, das ihn zum Wappenzeichen jenes in Fürstentfeldbruck bei München neu gegründeten Steinklopfer-Verlags inspirierte, in dem er Werke bekannter und unbekannter Nachkriegsautoren gesammelt und gedruckt hat. So förderte er die dem Komma-Klub nahestehende Komma-Reihe, die zu einem Sammelpatz zeitkritischer Literatur wurde, verbündete sich mit verschiedenen Autoren gegen die Atombombe, verurteilte den Militarismus heute wie früher und versuchte die Vernunft aus den Häusern zu trommeln, wie etwa mit Versen von Arno Reinfrank.

Paul Heinzelmann hat das „Tausendjährige Reich“ um sechzehn Jahre überlebt, doch war es ihm in diesen sechzehn letzten Lebensjahren versagt, in ganz Deutschland eine revolutionäre Bewußtseinswandlung zu erleben. Autoren und Freunde, die ihn in Fürstentfeldbruck in der bescheidenen Werkstatt mit der altertümlichen Handpresse besuchten, werden seinen noch im Alter bewundernswerten jugendlichen Eifer, werden seine hoffnungs- und sorgenvollen Äußerungen nicht vergessen. Und sie werden nicht vergessen, wie er sich neue Zuversicht aus seiner Bibliothek holte, etwa aus Anatole France, aus dem er mit lauter Stimme deklamierte: „Nichts ist mächtiger als das Wort. Das Wort vermag, wie die Schleuder Davids die Gewalttätigen zu fällen und die Starken zu Boden zu werfen. Es ist eine unbesiegbare Waffe.“ R. S.

Rolf Seeliger

Die Glaubwürdigkeit der Väter

Ein Gespräch mit Christian Geißler

„Meine Mutter ist polnischer Abstammung – mein Vater war überzeugter Nationalsozialist, der sich 1945 freiwillig an die Ostfront meldete und, wie ich vermute, im Kampf mit polnischen Partisa-

nen gefallen ist. Ich erlebte – Jahrgang 28 – den zweiten Weltkrieg als Hitlerjunge in Ernteeinsätzen und als Flakhelder, studierte nach dem Krieg in Hamburg Theologie, ging für längere Zeit nach Eng-

land, studierte nach meiner Rückkehr in München Philosophie und war nebenher Forstarbeiter, Nachtportier, Landvermessungsgehilfe und Jugendleiter. Dann begann ich zu schreiben ...“ Christian Geißler, der junge Autor, der mit seinem Erstlingswerk die Schallmauer des Erfolgs durchbrochen hat, ohne schwindlig zu werden, erzählt uns die Geschichte seiner Herkunft, aus der sich die Geschichte seines Romans „Anfrage“ (siehe auch NDL Heft 10/60) ergibt.

Wir sitzen in seinem Arbeitszimmer: Klare Sicht aus dem Fenster über Bauernhausdächer in die Voralpenlandschaft, vor uns auf dem Tisch Bücher, Rezensionen und ein grüner Spielzeugtraktor, den uns der dreijährige Sohn vorgeführt hat, Zeitungen, Manuskripte und ein Stoß „Werkhäfte katholischer Laien“, für die Geißler kompromißlose Artikel gegen schuldig gewordene Nazis schreibt, die sich in hohen und höchsten Ämtern der Bundesregierung eingenistet haben; „... wer nachsichtig lächeln möchte angesichts von neuen Faschismen in unserer deutschen Gesellschaft, verkauft die Demokratie!“

Christian Geißler machte den mutigen Versuch, unsere jüngste Vergangenheit literarisch abzumessen. In seinem Roman „Anfrage“ ging er daran, die in Schulen und Amtsstuben und Kirchen aufgestellten Warnungstafeln „VERGANGENHEIT NICHT BERÜHREN!“ umzuhauen, um die Sicht auf Dinge und Figuren damals, die sich von Dingen und Figuren heute kaum unterscheiden, frei zu machen; er entlarvt das weitverzweigte Bedürfnis, sich durch Vergessen vom Alpdruck unliebsamer Vergangenheit zu befreien. Wenn er seinen grüblerischen Romanhelden Köhler auf der Schicksalsspur eines Juden vom Gestern ins Heute führt, dann will er zeigen, daß eine vergessene Vergangenheit die Verantwortung für das Kommende gefährlich verwischen muß. Anfrage wird Anklage. Beispielsweise: „Wie wurde ich SA-Mann, und warum bin ich es heute nicht mehr, sondern Minister? Wie wurde ich Rassenhaßkommen-

tator, und warum bin ich es heute nicht mehr, sondern Staatssekretär?“

Aus einem Briefstoß sucht uns Christian Geißler sein erstes Schreiben an den Hamburger Claassen Verlag heraus, mit dem er sein Manuskript angeboten hatte. „Sehen Sie, hier ist in ein paar Sätzen das Anliegen meines Romans fixiert.“ Wir lesen: „Die Anfrage, die sich aus Erinnerungen entwickelt, von Dokumenten gestützt wird und an gegenwärtige Bilder und Szenen anknüpft, richtet sich an unsere Erziehungsberechtigten – Väter, Lehrer, Priester, Offiziere – aus der Zeit zwischen 33 und 45, die überlebt haben und schweigen. Es geht um die Glaubwürdigkeit der Väter. Da mir an dieser Glaubwürdigkeit liegt, ist die Geschichte zum Teil bewußt herausfordernd und ironisch geschrieben. Es soll Streit deswegen entstehen, da anders ja heute niemand mehr munter wird. Und munter werden in dieser Sache ist, scheint mir, lebenswichtig für uns ...“

Das Buch hat Staub aufgewirbelt. Geißler berichtet uns mit nachdenklicher Zurückhaltung, als sei ihm eine Analyse der Wirksamkeit wichtiger als irgendeine Betrachtung des quantitativen Erfolgs: „Ja, die erste Auflage des Romans ist bereits vergriffen, die zweite im Handel, mit Verlagen in den USA, in Frankreich, England, Italien, Dänemark und Holland sind Übersetzungsverträge abgeschlossen, auch im Aufbau-Verlag erschien soeben eine Lizenzausgabe.

Aufschlußreicher aber erscheint uns das Betroffensein, die innere Erregung und politische Reaktion, die sich in den vielfältigen Pressebesprechungen des Buches spiegeln ...“ Da findet man begeisterte Zustimmung – Robert Neumann nennt den Autor einen „Rufer in der deutschen Wüste“ – ebenso wie empörte Angriffe: der „Deutsche Ostdienst“, das Organ des Bundes der Vertriebenen, nennt die Äußerungen des Autors „Landesverrat“! und droht: „Man sollte einmal überlegen, ob nicht Geißlers gesamte Äußerungen zum deutschen Ost-Problem als *Landes-*

verrat zu brandmarken sind und ob die Auseinandersetzung mit diesem überspannten Flegel nicht genauso in den Aufgabenbereich des *Staatsanwaltes* fallen müßte wie die Auseinandersetzung mit jenen anderen Flegeln, die ebenfalls aus jugendlichem Leichtsinn und verbrecherischer Großmannssucht Synagogen schändeten ...“ Geißler antwortete: „Sie übersteigern sich, mich mit irregeleiteten Synagogenschändern auf eine Ebene zu stellen, und verschweigen, offenbar aus Verbandsinteresse, daß die ‚Anfrage‘ sich nur unter anderem mit der deutschen Schuld im Osten befaßt, im Hauptthema aber mit der an den Juden.“

Als Christian Geißler bei einer Veranstaltung des Komma-Klubs in München aus diesem Roman las, war das für ein zahlreich erschienenenes und diskutierfreudiges Publikum ein besonderes Ereignis, denn der Autor hat sein Buch nicht für das stille Kämmerlein des Lesers geschrieben, sondern in der Absicht, eine offene

Diskussion zu provozieren. Lesung und Diskussion machten dann auch klar, daß Geißler diejenigen „zornigen jungen Männer“ um vieles überragt, die nach allen Seiten blind um sich schlagen und Fragen stellen mit selbstgefälliger Formulierung, die den Verzicht auf Antwort von vornherein klarwerden lassen. „Anfrage“ bedeutet eben nicht nur Frage nach der Vergangenheit der Väter, sondern Frage, wie diese Vergangenheit in unserer Gegenwart sichtbar wird, wobei hinzuzufügen ist, daß Christian Geißler bereits an einem zweiten Roman, „Gegenfrage“, arbeitet. „Ich nehme eine Nebenfigur des alten Romans als Hauptfigur meines neuen Buches, einen alten Nazi, einen damals Schuldiggewordenen, der kritisch prüft, ob ihm unsere Gesellschaft heute die Möglichkeit eines Umdenkens bietet. Die Frage, die ich im ersten Roman den Vätern gestellt habe, soll in meinem zweiten Roman als Gegenfrage unserer jungen Generation zurückgegeben werden.“

Rudolf Toman

Der gewitschte Schwejk

Hašeks „Schwejk“ gehört zur Weltliteratur; er steht in einer Reihe mit den großen satirischen Romanen von Rabelais und Cervantes. Schon vor dem zweiten Weltkrieg wurde er in zahlreiche Sprachen übersetzt. Die deutsche Übersetzung stammt von Grete Reiner. Inwieweit sie künstlerisch dem Original entspricht, bleibe hier dahingestellt. Auf alle Fälle wurde sie auch nach dem Kriege sämtlichen deutschsprachigen Ausgaben zugrunde gelegt, der des Dietz Verlages, der Schweizer Ausgabe (Büchergilde Gutenberg) und auch der westdeutschen Ausgabe bei Kiepenheuer und Witsch.

Die Ausgabe des Dietz Verlages endet dort, wo auch Hašeks Manuskript endet. Die Schweizer Ausgabe enthält außerdem noch fünf im Jahre 1911 erschienene Er-

zählungen über Schwejk und außerdem die Fortsetzung der „Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ von Karel Vaněk. Sie respektiert Hašeks Originaltext, wir finden dort nur geringfügige Korrekturen der Reinerschen Übersetzung, die lediglich sprachliche Unebenheiten zu beseitigen suchen.

Die westdeutsche Ausgabe ist mit einem Vorwort von Alfred Polgar versehen. Aber nirgendwo finden wir einen Hinweis, daß es sich um eine gekürzte Fassung handelt, und dabei wurde *wesentlich* gekürzt, wie ein Vergleich mit der Dietz-Ausgabe belegt. Es wurden nicht nur einzelne Worte, Sätze oder Absätze, sondern ganze Seiten und Kapitel ausgelassen, vor allem die Kapitel XII und XIII des ersten Teils. Ebenso fehlen ganze Seiten zusam-

menhängenden Textes, zum Beispiel die Seiten (der Dietz-Ausgabe) 228–230, 259 bis 262, 301–304, 306–313, 318/319, 329 bis 331, 341–344, 352/353, 378–381, 391–393; im zweiten Band die Seiten: 46–48, 71–78, 80 bis 86, 92–97, 138/139, 181/182, 256/257, 307/308, 322–327. Insgesamt wurden in beiden Bänden der Kiepenheuer-und-Witsch-Ausgabe 98 Seiten „ausgewitscht“. Außerdem wurden Hunderte Zeilen und Absätze getilgt, was rund weitere 200 Seiten ergibt. Das gesamte Romanwerk ist also um etwa 298 Seiten gekürzt worden, um annähernd zwei Fünftel des Gesamttextes.

Der westdeutsche Herausgeber, der zu diesen Kürzungen weder durch Hašeks Erben noch durch den tschechischen Verlag ermächtigt worden ist, verfährt mit dem Originaltext scheinbar willkürlich. Bei eingehender Betrachtung jedoch erkennt man die Methode des Verlagszensors. Es wurden nämlich vor allem solche Stellen ausgelassen, die sich gegen den Klerus richten, weiterhin solche gegen Krieg und Berufssöldner, gegen die Offizierskaste, ihre Lebensweise und ihr Verhältnis zu den Soldaten. Dann ist auch die Absicht erkennbar, die österreichisch-ungarische Monarchie nicht zu sehr als Nationalitäten-Gefüge erscheinen zu lassen. Fast alle Stellen, wo Nebenfiguren verschiedener Nationalität auftreten, sind weggefallen, beziehungsweise, wenn Personen in anderen Sprachen sprechen, wird wenigstens ihre nationale Zugehörigkeit verschwiegen. Dadurch verliert das Werk einen entscheidenden Teil seines örtlichen und zeitlichen Kolorits. Es verschwinden mit der Fülle der Nationen in der österreichisch-ungarischen Monarchie auch die daraus resultierenden Widersprüche zwischen den Soldaten der einzelnen Nationen, zwischen den Soldaten und der Bevölkerung, zwischen den Soldaten und ihren Vorgesetzten. Es wird allgemein über Einwohner gesprochen, ohne Rücksicht darauf, ob sie Russen, Ungarn, Juden, Bosniaken oder Tschechen sind.

Besonders schwerwiegend ist in dieser Hinsicht das Weglassen der Begegnung

Schwejks mit dem verwundeten ungarischen Soldaten in Tábor (Bd. 1, Seite 245/246), mit der Hašek den friedfertigen und tief menschlichen Charakter Schwejks veranschaulicht, und wo er zeigt, daß die einfachen Menschen Frieden wollen und daß sie einander trotz sprachlicher Unterschiede verstehen. Diese Szene bringt auch Hašeks marxistische und humanitäre Weltanschauung zum Ausdruck, indem der Autor Schwejk in Kontrast setzt zum Chauvinisten Woditschka mit seinem Haß gegen die Ungarn.

Ebenso wird die nationale Problematik im Zusammenhang mit der Gestalt des Oberleutnants Lukasch' vereinfacht, indem (auf Seite 179) folgende Stelle gestrichen wurde: „Die Kadettenschule hatte ihn zu einer Amphibie erzogen. Er sprach in Gesellschaft deutsch, las tschechische Bücher, und wenn er in der Einjährigfreiwilligenschule vor lauter Tschechen unterrichtete, sagte er ihnen vertraulich: ‚Seien wir Tschechen, aber es muß niemand davon wissen. Ich bin auch Tscheche.‘ Er betrachtete das Tschechentum als eine Art Geheimorganisation, der man besser von weitem ausweicht.“

Leutnant Dub, eine Vorwegnahme des späteren tschechischen Kollaborateurs, fragt (auf Seite 136, Band 2) die Soldaten: „Seid ihr Tschechen? – Wißt ihr, daß Palacky gesagt hat, wenn es kein Österreich geben würde, müßten wir eins schaffen?“ Dieser für Dub charakteristische Satz fehlt.

Besonders stark und eindeutig sind jedoch Kürzungen an solchen Stellen, die Religion und Kirche betreffen. So bleibt die ganze Karriere des Sohns eines jüdischen Kaufmanns, Otto Katz, vom Wechselfälscher bis zum Feldkuraten dem Leser unbekannt (Band 1, Seite 91–93). Ebenso wurden Katzens erbauliche Predigt (Seite 94–96) und Messe (Seite 98–100) wesentlich gekürzt. Vom Heimweg des betrunkenen Katz blieben bloße 48 Zeilen.

Auch Hašeks materialistische Ansicht wird verschwiegen, indem man auf Seite 135 (Band 1) den in Klammern gedruckten Satzteil wegstrich: „Die Vorbereitungen

zur Tötung von Menschen sind stets im Namen Gottes oder eines vermeintlichen höheren Wesens vor sich gegangen (daß die Menschen ersonnen und in ihrer Phantasie erschaffen haben).“ Auf Seite 141 des gleichen Bandes wurden die in Klammern gesetzten Satzstücke weggeschnitten: „Der Altar bestand aus drei Teilen, die reich mit einer falschen Vergoldung versehen waren (wie der ganze Ruhm der Heiligen Kirche).“ Die Herkunft des Feldaltars von der jüdischen Firma Moritz Mahler in Wien (Seite 141) zu verschweigen, schien den Lektoren des westdeutschen Verlags ratsam; auch die Beschreibung dieses Altars (Seite 142) kürzten sie um mehr als die Hälfte. Auch strichen sie den Vergleich, daß ein Wachmeister „besoffen war wie ein päpstlicher Prälat“ (Seite 293).

Das Nennen der Tatsache, daß die Kirche Krieg und Bluttaten häufig ihren Segen erteilt hat, konnte ebenfalls nicht die Billigung der westdeutschen Verlagslektoren finden, so zum Beispiel Seite 136 (ebenfalls Band 1), wo es im Original heißt: „Nichts hat sich geändert seit der Zeit, da der Räuber Adalbert, den man später den ‚Heiligen‘ genannt hat, mit dem Schwert in der einen und dem Kreuz in der andern Hand bei der Vernichtung der baltischen Slawen mitwirkte. Die Menschen gingen in ganz Europa wie das liebe Vieh zur Schlachtbank, begleitet von den Fleischer-Kaisern, Königen und anderen Potentaten und Heerführern sowie von den Priestern aller Glaubensbekenntnisse, die ihre Schützlinge einsegneten und falsch schwören ließen, daß sie, auf dem Festland, in der Luft, auf dem Meere usw. Feldmessen wurden stets zweimal zelebriert. Wenn eine Abteilung an die Front abging, und dann vor der Front, vor dem blutigen Gemetzel und Morden.“

Die Kapitel XII und XIII, wo Katz' absoluter religiöser Zynismus, der keine Ausnahme ist, dargestellt wird, sucht man ebenfalls vergebens.

Im Hinblick auf die politische Situation in Westdeutschland, und mit Rücksicht auf gewisse führende Kreise, schien es den

Herausgebern ratsam, auch die Stellen zu streichen, in denen von den Niederlagen der deutschen Armee in Bosnien oder anderswo die Rede ist. Streichungen dieser Art findet man auf den Seiten 63 und 221, Band 1; sowie Seite 32, Band 2.

Hašek richtet sich in seinem Roman gegen den imperialistischen Krieg und gegen dessen Initiatoren und ihre Hilfsinstrumente, zum Beispiel gegen den Polizeiapparat. Die Polizisten Klíma und Slaviček, rohe, sadistische Ganoven, konnten nach dem Zerfall der österreich-ungarischen Monarchie ihre Tätigkeit bei der Polizei der neugegründeten Tschechoslowakischen Republik ungehindert fortsetzen. Die diesbezügliche Bemerkung Hašeks (Band 1, Seite 89) wurde gestrichen, offenbar, damit der Leser nicht zu sehr an bestimmte Parallelercheinungen in der Entwicklung Westdeutschlands nach dem zweiten Weltkrieg erinnert wird.

Auch schien den westdeutschen Lektoren die Stelle, wo das Foltern der Gefangenen in den nächtlichen Gefängnissen erwähnt wird (Seite 105), nicht opportun zu sein, da sie vielleicht zu sehr an Gestapomethoden erinnert. Aus diesem Grunde haben sie denn auch gleich noch die Ansichten des Obersten Kraus von Zillergut, die eine Vorwegnahme der Tätigkeit späterer SS-Hinrichtungskommandos sind, weggelassen: „Wozu Gefangene einbringen? Erschießen soll man alle! Kein Erbarmen! Zwischen den Leichen tanzen! Alle Zivilisten in Serbien bis auf den letzten verbrennen! Die Kinder mit Bajonetten totschiessen!“ (Seite 218)

Hašek bekämpft in seinem Roman das falsche Heldenpathos, die Kriegshetze und die Verherrlichung des imperialistischen Krieges, jenes vom deutschen Schulmeister so oft mißbrauchte und glorifizierte: *Dulce et decorum est pro patria mori*. Auch diese polemische Spitze des Romans suchte man abzustumpfen. Deshalb finden wir in der Kiepenheuerschen Ausgabe nichts über die Heldentaten des Trainsoldaten Bong oder des Einjährigfreiwilligen Dr. Josef Vojnov (Seite 247/

248). Ebenso wird ein entscheidender Teil des sachlichen Kommentars Schwajks zur Predigt der Oberfeldkuraten Ibl weggelassen. (Seite 55, Band 2, in Klammern Stehendes fehlt:) „Das wird sehr fein sein, wie's der Herr Feldkurat gesagt hat, bis der Tag zur Neige geht und die Sonne mit ihren goldenen Strahlen hinter den Bergen untergehen wird und auf dem Schlachtfeld, wie er gesagt hat, der letzte Atemzug der Sterbenden zu hören sein wird, (das Röcheln der sterbenden Pferde und das Stöhnen der Verwundeten und das Jammern der Bevölkerung, wenn ihnen die Hütten überm Kopf brennen wern. Ich hab das sehr gern, wenn Leute so blödeln, wie verrückt).“

Interessant ist, daß viele Stellen über den Soldatendrill und die Behandlung tschechischer Soldaten fehlen, zum Beispiel die Berichte Mareks. Überhaupt wird Marek sehr stiefmütterlich behandelt. Wo er

auftritt, wird er vom Herausgeber zensuriert und nicht nur dort, wo er den Drill, die Borniertheit der Offiziere und Unteroffiziere ironisiert, sogar auch da, wo er über sein früheres Leben als Redakteur der „Tierwelt“ spricht; auch Mareks Kriegschronik ist bedeutend gekürzt. Von Oberst Schröders naiven Ausführungen entfielen ebenfalls große Teile (Seite 45 bis 48, 2. Band). Die oberflächlichen Gespräche der Offiziere wurden ebenso gestutzt, wie solche Stellen, die den Kommiß und das Leben beim Kommiß karikieren.

Es ist unmöglich, auf gedrängtem Raum alle Weglassungen zu analysieren. Wenn Hašeks „Schwejk“ auch in dieser bedenklich kastrierten Form viel von seiner unverwüstlichen Lebens- und Wirkungskraft ausstrahlt, so zeugt dies für den Roman, nicht für die Bearbeitung, die wie gezeigt wurde, auf eine Entschärfung hienzieht. Das Motiv dafür liegt auf der Hand.

Pierre Unau

Die Kunst dem Volke

oder Literatur auf der Leinwand

Das Bestreben, Perlen der Weltliteratur einem breiten Publikum zugänglich zu machen, hat die westdeutsche Filmwirtschaft schon manchmal auf die absonderlichsten Gedanken gebracht. Die Filmhersteller argumentieren dabei offenbar so: Leute, die vorwiegend Lore- und Kriminalromane lesen, versäumen dabei wesentliche Bildungsgüter. Wenn man aber sagt (wie etwa der Bundeskanzler), daß die Bundesrepublik von der Vorsehung dazu auserschen sei, die christlich-abendländische Kultur zu verteidigen, so muß auch der letzte Mann fürs Vaterland und so weiter ... und so hat man sich denn entschlossen, den „Schwejk“ zu verfilmen.

Es ist ohne Frage ein schwieriges Unterfangen, ein so subtiles Werk wie das von Hašek in ein Drehbuch zu verwandeln, das heißt zu kürzen. Aber, hat man

die Bibel verfilmt, würde man den „Schwejk“ schon kleinkriegen.

Der Film beginnt mit Originalaufnahmen aus jener Zeit: Prag vor 1914, das Attentat von Sarajevo, die Mobilmachung, die Kriegserklärung. Und dann kommt Schwejk – ein dummer Schwejk, ein bedauernswerter Schwejk, der nichts mit jener eulenspiegelhaft klugen Gestalt des Buches gemein hat. Die Filmleute haben ihm jeden satirisch-ironischen Zahn einzeln gezogen (Rheuma hatte er ja hin und wieder, aber nie ein schlechtes Gebiß). Da bemüht sich ein Einfaltspinsel in der Maske Schwajks, uns klarzumachen, was Propaganda gegen den Krieg ist. Dann fehlen: der Leutnant Dub, der Einjährigfreiwillige Marek, der Kadett Biegler, der Hauptmann Sagner, der Feldwebel Wanek, die Inspektionsgenerale und

eine Unmenge anderer, die für den handlungs- und sinngerechten Ablauf des Spiels vonnöten gewesen wären. Einesteils wollten sie den Schwejk verfilmen, andererseits durften sie niemanden auf die Hühneraugen treten. Die im Buch so meisterhaft zwiespältig angelegte Figur des „Oberlajtnants Lukasch“ spielt ein dummes, mit Kosmetika gepflegtes Dutzendgesicht, ein Gigolo in Offiziersuniform. Offenbar wußte der Drehbuchautor gar nicht, was er mit dieser Figur anfangen sollte – und darum läßt er sie auch auf halbem Wege sterben, und Schwejk trägt sie durch das Artilleriefeld zurück.

Als nun die Herren Kientoppautoren ziemlich alles aus dem Schwejk herausgestrichen hatten, was lesenswert ist und was spielenswert gewesen wäre, mischten sie den kümmerlichen Rest nach ihrem Gutdünken und ließen dann Schwejk die russische Uniform nicht etwa finden, sondern mit einem lebendigen russischen Soldaten tauschen wegen der dümmsten Begründung der Welt: Nur unserer Uniformen wegen sind wir Feinde. Weil eine Streife auftaucht, verschwindet der Russe und Schwejk wird verhaftet und zum Tode verurteilt. Vor den Gewehren erzählt er mit verbundenen Augen (weil die Sonne blendet) die Geschichte von der Lokomotive mit der Nummer 4268, die er im Buch dem Feldwebel erzählt, der (auf dem Transport) mit ihm strafexerzieren soll. In dem Augenblick, als der Pelotonoffizier „Feuer“ kommandieren will, bricht der Friede aus, und die Soldaten des Exekutionskommandos laufen nach Hause und Schwejk guckt dumm aus der Wäsche.

Das zu sagen, was Hasek sagen wollte, hat man im Film geflissentlich vermieden – und man ahnt angesichts der politischen Entwicklung in Westdeutschland auch, warum.

Aber auch Lessings „Minna von Barnhelm“ wurde verfilmt, und zwar unter dem Titel „Heldinnen“ (gemeint sind Minna und Franzisca). Die Vorgeschichte, die Lessing im Stück wegen der Schürzung des Knotens langsam herauskristallisiert, wird hier vorweggenommen, damit

der Film a) mit „wehrkraftnützlichem“ Geschiesse beginnen kann und b) auch der letzte geistige Kleinaktionär den Sachverhalt richtig mitbekommt.

Weil wir doch die Amerikaner so sehr um ihre Musicals beneiden und wir ohnehin viel zu viel klassische Erbstücke haben, wird in dem Film viel nach Art eines Musicals gesungen. So singt zum Beispiel die Minna vor ihrem Kleiderschrank herum, ob sie zum ersten Wiedersehn mit Tellheim das Grüne oder das Rote oder – gar nichts anziehen soll. Das sollten sich unsere Intendanten für Theaterinszenierungen zum Vorbild nehmen. Man könnte zwischendurch das Publikum abstimmen lassen, ob Minna das Grüne oder das Rote oder gar nichts anziehen soll, das würde den Stücken der verstaubten Klassiker den prickelnden Reiz unserer modernen westlichen Welt verleihen. Würde sich die Aufführungsweise wie beschrieben auch auf Bühnen durchsetzen, würden sich neun Zehntel der Ausgaben für Garderobe erübrigen, und die Bundesregierung könnte die Zuschüsse, die sie den Theatern hin und wieder noch zu geben genötigt ist, ebenfalls der Wiederbewaffnung zufließen lassen, wodurch sie wiederum das, was sie unter Kultur versteht, noch viel besser verteidigen könnte.

Nun höre ich so manchen „Mann von der Straße“ sagen: „Hören Sie mal, sooo schlimm isset ja nu ooch wieder nich.“ Nein, so schlimm ist es wahrhaftig nicht – es ist schlimmer. Vor mehr als zwei Jahren (NDL Heft 5/1959) wurde in einem Aufsatz über die „gängige“ Literatur in der Bundesrepublik die Befürchtung geäußert, daß wir, bei Fortdauer der Entwicklung, den kulturellen und intellektuellen Standard des flachen Landes in den USA bald eingeholt haben würden. Hier sind die ersten Ergebnisse.

Kleine Experimente

Das Statistische Bundesamt in Wiesbaden hat den Bundesbürgern eröffnet, sie habe die Steigerungen ihres Durch-

schnittseinkommens von etwa acht Prozent ganz ihrem persönlichen Verbrauch zukommen lassen. Die monatlichen Ausgaben für Anschaffungen und Unterhalt eigener Fahrzeuge seien um hundert Prozent gestiegen, der Konsum von Bohnenkaffee um neunzehn Prozent, und um neunzehn Prozent höhere Ausgaben profitierten Ferien und Erholung. Für seine Bildung hat der Bundesbürger jedoch kaum mehr aufgewendet als vorher: etwa fünf Prozent für Bücher, dreieinhalb Prozent für Fortbildungskurse, Theater und Filme. Der amerikanische Werbeslogan „Dein bestes Buch – ein Sparkassenbuch“ ist für die meisten Westdeutschen eine traurige Wahrheit geworden. Literatur, Theater, Musik, die bildende und die gestaltende Kunst werden immer mehr zu einer Domäne einer kleinen Schicht Intellektueller.

Trotzdem gelingt es gelegentlich einem Buch, einer Fernsehsendung oder einem Theaterstück die Aufmerksamkeit breiter Kreise zu erregen und Diskussionen zu entfachen. Die vierzehnteilige, über sieben Monate laufende Fernsehsendung „Das dritte Reich“ könnte als ein Beispiel dafür dienen. Von den sechs bis acht Millionen Zuschauern, die je Sendung vor ihren Fernsehgeräten saßen, waren immerhin mehr als zwei Drittel „für die Aufführung dankbar“. Nur sieben Prozent äußerten sich abfällig oder erklärten, daß ihnen die Sendungen „liebe Erinnerungen“ gebracht hätten. Selbstverständlich reichen Bild- und Wortkonserven, Dokumentationen, Film- und Tonbandausschnitte von damals nicht aus, um vor allem der jüngeren Generation die Hitlerzeit richtig verständlich zu machen. Immerhin: das bundesdeutsche Fernsehen hat sich bemüht, einen umfassenden Bericht zu geben, einen Geschichts-

unterricht für Laien. Und das bedeutet hier schon allerhand.

Und noch etwas Erfreuliches: Der Rütten & Loening Verlag in Hamburg brachte unter dem Titel „Der gelbe Stern“ einen Bildband heraus. Erschütternde Bilder und gräßliche Dokumente belegen und kommentieren die faschistische Judenverfolgung in Europa von 1933 bis 1945 – ein echter Beitrag zur Bewältigung der Vergangenheit, von der hier viel gefaselt, wofür jedoch herzlich wenig getan wird.

Zwei Ereignisse also, die uns hoffen lassen, die uns froher stimmen. „Keine Experimente!“ schreien uns die Wahlplakate der Regierung entgegen. Wie man sieht, werden trotzdem welche gemacht.

Karlludwig Opitz

Unser Glückwunsch

Unser herzlicher Glückwunsch, verbunden mit der Hoffnung auf ein weiteres fruchtbares Schaffen, gilt einigen Kollegen, die in diesen Wochen einen „runden“ Geburtstag feierten oder feiern werden: Hans Lorbeer beging am 15. August seinen sechzigsten Geburtstag. Dr. Walter Pollatschek wird am 10. September, Dr. Liselotte Welskopf-Henrich am 15. September sechzig Jahre alt. Seinen siebzigsten Geburtstag feiert Dr. I. M. Lange am 16. September. Wir bitten unsere Freunde und Kollegen um Verständnis für solche pauschale und kurze Ehrung. Wichtiger als langatmige Jubiläumsartikel erscheint es uns und, wie wir hoffen, auch ihnen selbst, wenn sie, wie in der Vergangenheit, so auch zukünftig bei uns zu Worte kommen und wenn man, von Fall zu Fall, über das spricht, was sie geschaffen haben und noch schaffen werden.

Informationen

Den Literaturpreis des FDGB 1961 erhielten die Schriftsteller Herbert Nachbar, J. C. Schwarz, Paul Schmidt-Elgers, Karl-Heinz Schleinitz, Walter Baumert, Erik Neutsch, Marianne Bruns, Helmut Preissler, Brigitte Reimann und Siegfried Pietschmann, Edith Bergner und der Zirkel schreibender Arbeiter des BKW „Erich Weinert“ in Deuben.

Preisträger im diesjährigen Preisausschreiben des Ministeriums für Kultur zur Förderung der sozialistischen Kinder- und Jugendliteratur sind die Schriftsteller Ludwig Renn, E. R. Greulich, Walter Radetz, Herbert Friedrich, Fritz Kaspar, Werner Lindemann, Walther Victor, Franz Fühmann, Gerhard Harde, Paul Koerner-Schrader, Hans Günter Krack, Ursula Wertheim, Gotthold Gloger, Werner Heiduczek, Richard Kirsch, Hans-Dieter Kitzing, Horst Körner, Jürgen Kuczynski, Willi Meinck, Armin Müller, Karl Neumann, Siegfried Peikert und Egon Schmidt.

Der Preis für künstlerisches Volksschaffen wurde in diesem Jahr u. a. den Schriftstellern Walter Flegel und Inge Borde-Klein zuerkannt.

Als Aktivist des Siebenjahrplanes ist der Schriftsteller J. C. Schwarz für seine Romanreportage „Der neue Direktor“ ausgezeichnet worden.

Der Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt wird auf der Herbsttagung der Akademie im Oktober dem Schriftsteller Hans Erich Nossack verliehen werden.

Den „Internationalen Literatur-Preis“ (Formentor-Preis) erhielten der irische Dichter Samuel Beckett und der argentinische Novellist Jorge Luis Borges.

Der internationale Charles-Veillon-Preis für Romane in französischer, deutscher

und italienischer Sprache wurde an einen in Amerika lebenden deutschen Schriftsteller, Karl Eska, vergeben.

Eine zweibändige Ausgabe der Briefe Thomas Manns von 1889 bis 1936 wird noch in diesem Jahr von der Tochter des Dichters, Erika Mann, im S. Fischer Verlag herausgegeben.

Eine sechzehnbandige Lion-Feuchtwanger-Ausgabe plant der Staatsverlag für künstlerische Literatur der UdSSR in Moskau.

Bertolt Brechts „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ erlebte als erstes Stück des Dichters vor zwei Monaten seine erfolgreiche bulgarische Premiere im Staatlichen Satirischen Theater in Sofia.

Die Nachlässe des Dramatikers Ferdinand Bruckner und des Kritikers Alfred Kerr befinden sich jetzt im Besitz der Westberliner Akademie der Künste. Die Hinterlassenschaft Bruckners wurde der Akademie von den Erben zum Geschenk gemacht; im Falle Kerrs handelt es sich um ein Entgegenkommen der Witwe des Kritikers, Julia Kerr.

Der Verlag für Kunst und Literatur in Shanghai kündigt anlässlich des 150. Geburtstages Heinrich von Kleists die Herausgabe der folgenden Werke des Dichters in chinesischer Sprache an: „Die Hermannsschlacht“, „Michael Kohlhaas“ und „Der zerbrochene Krug“.

In Havanna fand im Juni dieses Jahres der erste kubanische Schriftsteller- und Künstlerkongreß statt.

Die zweite Konferenz afro-asiatischer Schriftsteller wird Ende dieses Jahres in Kairo tagen.

NEUERSCHEINUNGEN

Belletristik

Melpo Axioti: Konterbande. Eine Dichtung. Deutsch von Paul Wiens (Antwortet uns!, Heft 27). Verlag Volk und Welt, Berlin, etwa 40 S. DM 1,75

E. T. A. Hoffmann: Poetische Werke in sechs Bänden. Aufbau-Verlag, Berlin. 4499 S. DM 117,-

Kuba: Gedichte. VEB Hinstorff Verlag, Rostock, 328 S. DM 8,-

Günter Kunert: Tagwerke. Gedichte, Lieder und Balladen. Mitteldeutscher Verlag, Halle, 144 S. DM 3,50

Heinrich Mann: Künstlernovellen. Henschelverlag, Berlin, 168 S. DM 5,50

Marta Nawrat: Das letzte Gesicht. Roman. Mitteldeutscher Verlag, Halle, 422 S. DM 7,50

Erik Neutsch: Die zweite Begegnung. (Treffpunkt-Heute-Reihe.) Mitteldeutscher Verlag, Halle, etwa 80 S. DM 1,-

K. H. Poppe: Der Bananenkrieg. Roman. Aufbau-Verlag, Berlin, etwa 320 S. DM 7,80

Arno Reinfrank: Fleischlicher Erlaß. Gedichte. (Die Reihe, 57.) Aufbau Verlag, Berlin, 124 S. DM 1,95

Erwin Strittmatter: Die Holländerbraut. Schauspiel in fünf Akten. (Die Reihe, 58.) Aufbau-Verlag, Berlin, etwa 84 S. DM 1,95

Heide Wendland: Der Mensch darf nicht allein sein. Roman. Dietz Verlag, Berlin, etwa 300 S. etwa DM 5,-

Otto Wittke: Gassen und Sterne. Mitteldeutscher Verlag, Halle, 176 S. DM 3,50

Sieh, das ist unser Tag! (Lyrik und Prosa für sozialistische Gedenk- und Feiertagen), Verlag Tribüne, Berlin, 640 S. DM 8,90

Ich schreibe. Band II. Gemeinschaftsausgabe des Mitteldeutschen Verlages und des Verlages Tribüne, etwa 208 S. etwa DM 5,-

Deubner Blätter. Anthologie. Mitteldeutscher Verlag, Halle, 168 S. etwa DM 5,-

Aufbruch. Anthologie schreibender Arbeiter. Volksverlag Weimar, 160 S. etwa DM 3,20

Auf der Schwelle. Anthologie. Hrsg. Karl Dietz. Greifenverlag, Rudolstadt, etwa 380 S. DM 8,40

Theorie

Um ein wahres Weltbild. Nach einem Manuskript von Marga Busch und Wolfgang Mühle neu zusammengestellt und bearbeitet von Horst Bunke, 72 S. DM 0,90

Hinweise für schreibende Arbeiter. Anleitungsmaterial, etwa 160 S. etwa DM 3,-

Der sozialistische Realismus in Kunst und Literatur. Bibliographie, 128 S. DM 3,95
Alle drei Broschüren im VEB Verlag für Buch- und Bibliothekswesen, Leipzig.

ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSSCHAU

Der Zukunft entgegen – Die ästhetischen Anschauungen Johannes R. Bechers, von S. Turajew, „Kunst und Literatur“ H. 4/61, S. 360
Johannes R. Becher zur Rolle der Litera-

tur in unserer Epoche, von Marianne Lange, „Einheit“ H. 5/61

Entwicklungsprobleme unserer sozialistischen Nationalliteratur. Autorenkollektiv im Auftrage des Deutschen Schriftsteller-